

# La Lettre Horlieu-(X) n°16-17 Avec Jean-Claude Montel

**Numéro de revue publié le 1er trimestre 2000.**

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites à l'exclusion de toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'auteur, le nom du site ou de l'éditeur et la référence électronique du document.

Document accessible à l'adresse suivante:

[www.horlieu-editions.com/revues-Horlieu/revues-horlieu-x.html#n16-17-18](http://www.horlieu-editions.com/revues-Horlieu/revues-horlieu-x.html#n16-17-18)

© les auteurs



# HORLIEU-(X)

*avec*

**Jean-Claude Montel**

**Mathieu Bénézet — Manuel  
Bochaton — Philippe Boyer —  
Jean-Pierre Ceton — Christian  
Ganachaud — Didier Garcia —  
Jean-Paul Gavard-Perret — Hubert  
Lucot — Claude Ollier — Véronique  
Pittolo — Maurice Roche —**

**n° 16 & 17**

# HORLIEU-(X)

N° 16 & 17

## SOMMAIRE

---

<i>Préface à les Plages</i> Maurice Roche.....	5
Les Plages (extrait).....	7
Entretien.....	13
Le Carnaval (extrait).....	17
<i>La voix mélodieuse</i> Mathieu Bénézet.....	23
Entretien.....	31
Melencolia (extrait).....	35
<i>Proximité de Melencolia</i> Didier Garcia.....	41
Entretien.....	45
Frottages (extrait).....	50
Atelier d'écriture.....	56
Partage et lisières (extrait).....	61
<i>L'histoire vive dans l'écrit</i> Claude Ollier.....	73
Partage et lisières <i>ou qu'est-ce que la fiction ?</i> Véronique Pittolo.....	76

L'enfant au paysage dévasté (extrait).....	85
Entretien.....	91
<i>L'écriture au paysage dévasté</i>	
Philippe Boyer.....	93
Le livre des humeurs (extrait).....	102
<i>Jean-Claude Montel : Frottage, Transparence, Disparition</i>	
Jean-Paul Gavard-Perret.....	107
<i>Montel fut mort</i>	
Christian Ganachaud.....	115
Entretien.....	118
<i>A propos de Motus</i>	
Jean-Pierre Ceton.....	121
<i>Sur Motus</i>	
Hubert Lucot.....	123
Photos de Manuel Bochaton	

**25 exemplaires sont accompagnés d'une gravure de  
Jean-Paul HERAUD, numérotée et signée**

## Exigences du roman

Jean-Claude Montel est romancier. Chacun de ses livres *manifeste* le roman. La mention n'apparaît pas toujours sur la couverture. Ils existent clandestinement dans ce genre qui, écrit Montel, "n'existe pas vraiment" sinon dans ses avancées les plus audacieuses et l'irrespect des "bonnes manières du roman romanesque". Jean-Claude Montel aime le roman, et tout particulièrement Stendhal qui, écrit-il, "le premier sans doute avec autant de force et de fougue, nous indique que le roman *s'invente toujours contre le romanesque*, que son auteur est impliqué et engagé dans les événements très concrets de son temps et que l'écriture (le fait même d'y recourir) est toujours par nécessité ou fonction subversive"<sup>1</sup>. Jean-Claude Montel, écrivain stendhalien ? Oui, si l'on entend par là qu'il reconduit pour notre temps la même force d'inventivité.

Jamais Jean-Claude Montel n'abandonnera ces catégories constitutives du genre romanesque que sont le "héros", le "récit" ou l'"histoire". Toujours et inlassablement, à chaque livre, il les replacera sur l'établi d'écriture pour en proposer des figures nouvelles : ainsi ces héros de *Melencolia*, ces "personnages syntaxiques" (Jean-Pierre Faye), que sont les démonstratifs (CE, CELUI-CI, CET AUTRE, CETTE, CELLE).

Parti dans la proximité des inventions formelles du Nouveau Roman, dans les années 60, Jean-Claude Montel, loin de refuser l'interdit de la politique qui le constitue, (Claude Ollier ne s'est-il pas vu refusé par les Éditions de Minuit la publication de son roman *Le Maintien de l'ordre* pour cause de présence de la

guerre d'Algérie !) l'inscrira au cœur de son travail. "Comment raconter ces modes d'aliénations dans le réel, pour les rendre manifestes et non pour les représenter, les donner en spectacle ?" s'interroge-t-il. Comment penser *par l'écriture* ce qui nous arrive ? Comment contraindre ce qui nous contraint et transformer la "contrainte brute du réel" (le charnier social et sexuel) en "contrainte écrite" ou "libérée" ? C'est à partir de ces questions qu'il faut appréhender l'invention formelle de Jean-Claude Montel, dans cette tentative d'écrire la destruction ("les transparents anti-narratifs du social") et de cerner ce qui n'existe pas encore, ou en puissance, comme possibilité inouïe. Ce travail n'est pas sans effet et est pensé par Jean-Claude Montel comme "acte matériel", intervention : le récit agit.

On peut percevoir combien une telle entreprise prend à revers l'époque de restauration qui est la notre et comprendre pourquoi elle ne veut rien savoir de ce qui s'y joue, parlant de destruction de la littérature, d'impasse qu'il nous faudrait oublier au plus vite : tous les romans composant le "cycle de l'appartenance" (Ph. Boyer) sont indisponibles.

C'est en lecteur "inconditionnel" de Jean-Claude Montel que nous vous proposons, dans ce numéro, des extraits de romans, des interventions d'écrivains, et de suivre livre à livre cette trajectoire d'écriture d'une grande exigence : "La littérature est décrochement et arrachement, à soi et au monde, tel qu'il se donne aux autres : évident ou allant de soi"<sup>2</sup>.

A.F.

1 - Jean-Claude Montel : *La littérature pour mémoire*, Ed. des Presses Universitaires du Septentrion.

2 - *ibid.*

**Maurice Roche**  
**Préface à *les Plages*\***

Récit oblique (plagal) fait de phrases qui seraient les gestes (les signes) en marque d'eau d'une impossible formulation de l'absence.

Des SOUVENIRS effacent la mémoire ; les fantasmes, les inventaires brouillés d'anamnésie oblitèrent la souvenance ; étalés graduellement ils se confondent, s'enchaînent se referment se reforment, s'annulent — pour devenir *autant de silences rapprochant en fait le narrateur de cette partie de lui-même où les paroles, les appels même de la mort de l'autre ne le concerneront plus...*

et nous concernent : ainsi ce CLICHÉ (cet INSTANTANÉ) *en négatif, un homme qui tient à la main une arme et s'apprête à retomber au sol, ayant été probablement touché par une balle, corps étranger que le livre n'arrive pas à expulser et dont il est le creux en abîme, la verticalité précaire (équilibre instable mais définitif), une ponctuation, une exclamation.*

Mais tout est déjà dit — déjà joué, jusqu'à cette scène d'amour en suspens car, Il s'agit d'un jeu de patience : l'attente qu'il faut démonter.

On **FIXE** des images latentes (projetées — négatif ? positif ? — dans la conscience qui vient coïncider avec la matière écrite) que la lecture **RÉVELE** : une ombre portée s'insinue, filigrane d'une écriture *sans cesse recommencée sur les mêmes choses* — récit actif se déduisant de lui-même à mesure qu'il se conteste, qu'il se reprend.

Une syntaxe mouvante — mais d'un mouvement dont le mobile échappe dès lors qu'on croit le saisir : à l'infini le langage (commun *malade*) rassemble et sépare, entasse les similitudes diverses, mine les plus évidentes, dispense les identités, superpose les critères différents, s'agite, corrige, recommence et — « les noms n'importent plus » — arrive finalement au bord de l'angoisse.

Et les personnages de s'identifier les uns avec les autres (au point de devenir par moments interchangeables) sans pour autant coïncider. Mais « ces personnes ne sont personne ».

Sur un texte qui tend à l'usure, à l'anonymat, il reste des traces — un tracé — des vestiges : l'incognito inlassablement reporté de dunes en dunes — jusqu'aux approches des plaines de la mer, celle-ci retirée au bout de la dernière page repoussant l'arrivée du jour. On attend dans un dédale d'odeurs au milieu de bruits : donné discontinu brochant sur fond de sable. ■

**\* Préface écrite en 1968**

## **Les plages**

(premières pages)

**Ces innombrables facettes lumineuses d'une surface liquide et lisse, étalée jaune — trop — avec, à cet endroit où l'eau et le ciel s'ouvrent, une bande à frange blémissante surgie du tourbillon de nuages et d'air mêlés et déjà striée de pluie, s'assombriront jusqu'à obstruer tout l'espace-immensité, supprimé sur le devant de l'image mentale.**

**Gigantesque submersion en coulées d'ombres sales qui, comme aux soirs d'hiver, draine les voiles déchirés de suie et de fumée, dispersés bientôt à leur tour en enroulements de plus en plus légers et incertains de leur véritable destination et, pour cela, progressant par rapides et courtes attractions concentriques — cependant irrésistibles.**

**Le rythme général n'en est pas moins lent et régulier, biffant une à une les couleurs et les formes jusqu'à ne plus subsister, à quelque temps de là, que sous la forme quasi immatérielle, mais toujours aussi contraignante (plus même sans doute), d'un enroulement continu des infiniments petits circulaires : resserrement musculeux. Ou plutôt, l'attirance —**

**chute massée du corps en ce gouffre ouvert (point minuscule) et tapissé de tentacules, suffocations. Déclat.**

**Les ondes se déprennent du nœud central tour à tour sombre et lumineux qui s'élargit, apportant pour**

quelques instants la délivrance du corps en ce paysage à nouveau impassible, miroitement deviné des eaux avant que le resserrement ne se reconstitue : attente, les membres durcis, les tempes douloureuses comme après un violent effort physique —

halètement de peur ?

Alors, les yeux contraints de s'ouvrir conserveront pendant quelques secondes le souvenir de cet enroulement, puis l'image s'étirera et reprendra en quelque sorte sa « consistance » originelle, jusqu'à sembler un liquide brun et onctueux projeté sur un écran de gaze tremblotant dont il suivrait la chute lente jusqu'à l'immobilisation finale, survenant à bout de substance.

Nausée en retrouvant l'article jauni où la main est posée ; il tient un crayon de bois qui lui a servi à souligner de plusieurs traits le titre de l'article :

*Accident mortel par noyade.*

Il perçoit des fourmillements dans ses doigts engourdis qui tiennent le crayon, tandis que des phrases demeurées en suspens, oubliées depuis longtemps, se reforment d'elles-mêmes :

*Immédiatement prévenus, les prompts-secours lui pratiquèrent la respiration artificielle...*

*sans succès.*

*Transporté à l'hôpital, Pierre Le Guen ne devait pas recouvrer la vie...*

Les mots se chevauchent à nouveau, s'égrènent par petits carrés de papier déchirés puis roulés en boule.

*... Venue reconnaître le corps, sa femme déclara qu'il aurait emprunté ce pont pour se rendre directement sur le port.*

*Quant aux enquêteurs, ils pensent qu'au cours d'une fausse manœuvre la pédale ou le frein accrochèrent l'armature en fer du pont...*

*précipitant le corps...*

*sa bicyclette a été retrouvée suspendue au-dessus du fleuve par le guidon.*

*L'enquête actuellement en cours devrait confirmer cette hypothèse d'un accident....*

Les boules de papier sont étalées devant lui : les ramasser, les mettre dans un chapeau, en tirer une de temps à autre et commencer peut-être ?

Insensiblement les pensées se sont étirées par morcellements successifs des phrases de l'article, puis les mots eux-mêmes se sont scindés, délivrant la douleur en même temps que le visage de Pierre.

Contre la nuit incertaine il se tient immobile sur un trottoir encore luisant de pluie, mais dans une position qui ne lui est pas habituelle : il regarde en effet fixement devant lui, étranger semble-t-il au bruit des voix venues du café : des appels sans importance désormais — une chopine et deux verres ! merci. Perçus cependant assez distinctement pour que le visage de Pierre disparaisse, s'efface derrière ce brouhaha autour d'un comptoir de zinc où le vin blanc s'est répandu — son odeur piquante.

Bientôt ne demeureront plus, et pour quelques instants seulement, que deux ou trois visages de consommateurs, reconnus immédiatement au tremblement (deviné) de leurs doigts au moment de poser le verre sur le comptoir. Puis la fumée de cigarettes s'échappant par la porte que l'on vient d'ouvrir, achèvera de dissiper l'image. Pierre en effet n'est plus sur le trottoir et les rumeurs du café où il se tenait peut-être se sont tues. A sa place la présence, incertaine et manquant de sincérité, d'un groupe de consommateurs plus qu'à demi ivres, tenant à la main leur bicyclette, parlant haut et chantant. L'obscurité ne permet pas de savoir s'il se trouve parmi eux. Bientôt ils se sépareront et le feu rouge de leur bicyclette vacillera longtemps dans la nuit, tandis qu'une pluie fine et glacée s'est mise à tomber sur la ville, à Paris, dix ans plus tard.

La représentation initiale, précise, sa transcription étant à peine achevée, s'est mise à trembler en flous épuisés de feux rouges zigzagants, puis s'est évanouie, happée par la fluidité —

mouvance interne du souvenir, jusqu'à sa confusion, qui interdit bientôt

toute identification précise au sein de ces surimpressions fugitives et de plus en plus rapides. Longtemps plus tard apparaîtront les visages, d'abord incertains, d'enfants courant joyeusement dans la cour de l'école plantée de quatre grands tilleuls ; là, sous leur ombrage, où des cris retentissent.

Nous étions en été et l'eau jaillissait contre les parois du grand bac en zinc. Batailles d'eau avec le jet criblant de bulles floconneuses la poussière blanche du ciment en train d'être gâché : le jour où Pierre grimpa au sommet du cellier pour y accrocher un bouquet de fleurs des champs alors que la façade n'était pas même achevée. Les fleurs ressemblent au drapeau qui flottait le quatorze juillet ou à celui — rouge — que brandissait le chef de gare quelques instants avant le formidable ébranlement des trains et des grues sur le quai au moment de midi, quand, par-dessus les eaux assoupies du fleuve (lisses et onctueuses), montait le chœur vibrant et nasillard des sirènes d'usine, tandis que les maîtres d'école en blouse grise et les mains derrière le dos allaient et venaient par petits groupes dans la cour déserte, attendant de pouvoir pénétrer à leur tour dans le réfectoire.

L'enfant s'est cachée dans la remise à charbon et, dissimulée sous les boulets luisants, elle attend d'être prise et ramenée en classe. Plusieurs fois déjà ils sont passés à côté d'elle sans la voir et s'ils n'ont pas l'idée d'aller demander à Manuel qui est le seul à connaître la cachette, bien qu'il ne sache pas qu'elle s'y trouve en ce moment, le soir venu, elle pourra s'échapper et courir se laver dans l'eau tiède du fleuve puis pleurer peut-être ? Elle pleure parce qu'on vient de la découvrir et que Pierre se tient au milieu de la cour où se sont rassemblés tous les enfants de l'école qui la regardent. Pierre la secoue, lui pince le bout des oreilles, lui tire les cheveux de la nuque. On la secoue encore puis Pierre lui serrant le bras l'entraîne jusqu'au bout de l'allée de marronniers. Là, il la lâchera et entrera dans le café. L'enfant attendra que la nuit soit tombée pour s'enfuir et se réfugier sur les

berges du fleuve.

Elle pleure en regardant les grands cargos ancrés au quai — leurs ombres silencieuses projetées sur l'eau noire et lisse, mêlées à celles des toits des usines, des grues, des trains au repos et des arches. Mots qui à l'image des choses qu'ils désignent ne cesseront d'exister, même lorsqu'ils seront remplacés par d'autres toits, usines, entrepôts, grues... bientôt enfouis et confondus à leur tour sous cette mince couche de vase et de fumée, en cette invisibilité de la mémoire ou son indifférence —

celle  
aussi du fleuve pour la détresse de l'enfant qui venait se réfugier sur ses berges quand la voix de Pierre (ses appels) retentissaient dans la nuit, la forçant à s'enfoncer plus profondément dans les roseaux. Le souvenir de leurs longues feuilles rêches et coupantes contre ses jambes nues survenant au moment où, les épaules légèrement voûtées, il marche sous la pluie, serrant dans sa main un journal.

Il progresse lentement au milieu de la foule des visages qui semblent précipités contre le sien, jusqu'à le toucher presque, l'obligeant alors à détourner les yeux un moment, reconnaissant par-là, et pour la première fois depuis bien longtemps, sa vulnérabilité —

hésitation au moment de dépasser une terrasse de café brillamment éclairée au néon. Il marque un léger temps d'arrêt comme s'il cherchait une place libre, un coin d'ombre et de fraîcheur : le repos entre ces visages implacables dont le rayonnement trouble, en perpétuelle agitation livide sous cet éclairage, le renvoie aux vibrations infinies —

ondulées des roseaux sur cette profondeur de la nuit et de l'eau confondues. Il a repris sa marche, souffrant tout à coup de ne plus pouvoir prononcer les mots d'autrefois, perdus en ces visages qui se brouillent devant ses yeux ce soir-là sur un boulevard du centre de la ville /

assailli par d'autres images dont il ne parvient pas encore à saisir

**la signification véritable, comme si la vie s'était retirée de lui et depuis longtemps témoignait ailleurs de son existence.■**



*J e continue de me rendre régulièrement à la gare Montparnasse qui est "ma" gare depuis mon arrivée de Nantes en 64*

**H : Tu es né en 1940 près de Nantes. Comment s'est posée pour toi la question de l'écriture?**

**De toujours, les romanciers ont pratiqué l'économie des attendus de l'écriture, sans laquelle il serait absolument impossible de commencer quoi que ce soit. Tout commencement suppose donc un écart et un déplacement suffisant.**

**JCM :** Ça se passe après, bien après, au service militaire en Algérie. Je suis parti à l'armée, en Algérie. J'avais quitté l'université où je m'ennuyais et puis à l'époque on savait bien que l'université n'était pas faite pour ce que l'on avait à faire. C'est à l'armée, profitant des temps libres que j'avais parfois dans la prison, que je me suis mis à lire. J'ai commencé une correspondance avec un ami qui était de l'autre côté de l'Algérie et j'ai pris conscience que l'écriture pouvait être quelque chose de très important pour fixer les choses. Je ne me contentais plus d'observer et de réagir, mais je mettais ces observations sur le papier, et au retour j'ai compris que je pouvais faire quelque chose. J'ai écrit des brouillons pendant deux à trois ans. Puis j'ai écrit ce livre, *les Plages*, qui est un livre précisément sur Nantes. C'est comme un condensé de cette enfance, adolescence, à travers des héros populaires : l'estuaire, les bateaux, l'usine, les petits boulots, le restaurant. Pour arriver à l'écrire, j'ai mis quatre à cinq ans. Je l'ai envoyé par la poste à Queyrol qui me l'a fait retravailler. Je me souviens d'une de ses réflexions comme quoi j'étais trop influencé par le Nouveau Roman. Ce que j'aimais dans le Nouveau Roman c'est cet acharnement à la description... Je pense qu'il y a encore beaucoup de traces de cette influence dans *les Plages*.

**H : Quelles étaient tes lectures à ce moment?**

**JCM :** Butor, Robbe-Grillet, Claude Ollier. A travers eux, je comprenais qu'on pouvait écrire avec peu de choses. Hugo, Balzac, c'était trop impressionnant. Le Nouveau Roman m'a montré qu'on pouvait simplement commencer par la description d'une chose jusqu'à créer du texte, un espace, quelque chose de l'ordre de l'écrit. C'était pour moi une manière d'entrer dans l'écriture contemporaine. Mais le problème du Nouveau Roman c'est qu'il était a-social, a-politique. Mon projet, dans *les Plages*, à partir de cette

capacité d'entrer dans la littérature par ce petit côté, c'était de faire passer une vision sociale. Je dirais volontiers que *les Plages* est un livre prolétarien.

**H : Le désir d'écrire est venu à quel moment ?**

**JCM :** Le désir d'écrire m'a pris assez jeune. L'élément déclencheur c'est lorsque mon maître d'école nous a lu *Les Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. Avant, je lisais Jules Verne, toute la collection verte, Or, Cooper etc. mon livre de chevet c'était les *Tugs*, un énorme bouquin où une peuplade barbare de l'Inde égorgait les voyageurs... Je devrais tout cela mais avec Chateaubriand j'ai compris que la langue c'était autre chose, que la littérature ce n'était pas seulement des aventures, l'écriture importait. Je connais encore aujourd'hui des pages de ce livre par cœur. J'ai compris le pouvoir de la langue, sa beauté. Puis à partir de l'âge de 16 ans, j'ai lu de manière anarchique. Je lisais, je lisais, je lisais... Lautréamont, les surréalistes et Robbe-Grillet est arrivé au bon moment. J'ai un souvenir ébloui de *la Jalousie* justement parce qu'il y avait cette construction progressive d'un objet, d'une intrigue. Cette écriture qui variait et qui petit à petit faisait histoire.

**Pour écrire il faut avant tout en avoir LE DÉSIR. Et tout spécialement avoir le désir de la langue et de sa syntaxe. Il faut pouvoir en saisir le vif de ses composantes dynamiques.**

**Et ce désir, nécessairement passe par la prise en compte et la réalisation conséquentes de ce principe de non-satisfaction ou de non-réalisation du récit contemporain. La narration nouvelle vient après une déception et s'appuie sur elle.**

**H : Dans quelles circonstances as-tu écrit *les Plages* ?**

**JCM :** C'est un livre que j'ai écrit à Paris, rue de la Clef, en 64 puis à l'île d'Yeu. J'écrivais les week-ends dans un grand état de fatigue, après une semaine de travail. Je m'enfermais pour écrire. Ça demandait une grande concentration parce que je devais faire un travail de remémoration. Pour le narrateur l'enjeu est d'apprendre à mourir avec son passé. Cet apprentissage de la mort, c'est-à-dire comment faire avec, comment le Jean-Claude Montel des années 64-65 qui écrit ce roman peut-il concilier le fait qu'il a connu ces lieux d'incertitude auprès du fleuve maintenant disparu, etc... Cette distance était déjà énorme et il fallait que le narrateur apprenne à se séparer complètement de ce passé. *Les Plages* est donc un apprentissage de la mort. Tirer un trait pour pouvoir recommencer autre chose. Avec qui, comment, pourquoi ? C'est donc aussi la découverte que le monde que l'on croyait être le monde n'était rien du tout. Jusqu'à l'âge de dix ans, j'ai cru que le monde dans lequel j'étais était le vrai monde. Non. C'était en fait un tout petit monde par

rapport aux autres mondes, et là à Paris, je découvrais d'autres choses. Qu'est-ce qui fait qu'on n'en meurt pas,



c'est la grande incertitude de l'existence et de l'écriture ? C'est pour moi également une question d'énergie. Dans ce monde dont je parle et d'où je viens, ils faisaient tout avec énergie, ils travaillaient avec énergie, mais ils buvaient aussi avec énergie, et c'est ce qu'ils m'ont légué. Pour écrire ce livre, il m'a fallu beaucoup d'énergie, donc brûler beaucoup, consumer beaucoup. Une espèce de générosité aussi, d'insouciance, de non-

calcul qui les font franchir les limites, leurs propres limites. Dans *les Plages* il s'agissait pour moi de témoigner rétrospectivement d'un monde, d'un milieu qui était mort. Le personnage de Pierre, personnage composite bien-sûr, était mort effectivement, mort d'alcoolisme, tué en moto. Je voulais témoigner mais en même temps cela rentrait dans le cadre de la problématique du narrateur et des personnages que l'on a appelée la mort du héros. Pour le narrateur il s'agissait de faire revivre les circonstances, le milieu, le cadre et d'essayer de dire pourquoi. Comment dans un tel univers on mourait. On mourait par excès, dans l'excès de travail, d'alcool. Quand j'écris le livre c'est aussi un témoignage — je pensais à ça : un écrivain est tout le temps un salaud qui trahit son milieu, et le fait d'écrire créait un fossé énorme entre ce que j'avais été enfant et ce que j'étais devenu. D'où aussi cette mort symbolique de l'enfant. Je me disais je vais faire le récit de quelque chose et tout à coup, il y avait autre chose qui naissait par l'écriture. Ce récit premier, constitutif, était menacé par son écriture même. A la fin c'est une espèce de grande vision au bord d'un fleuve avec une femme, et c'est tout à coup une terre nouvelle qui s'ouvre, une terre brûlée, la Lune, on ne sait pas. C'est la brûlure par l'écriture jusqu'aux cendres. Impossibilité, pour le narrateur que j'étais devenu, de pouvoir continuer avec un récit continu par rapport au sujet lui-même. J'ai voulu faire comme un objet compact avec le fleuve, l'usine, le restaurant, les parcours, tout ça en même temps. C'était du cut up mental que je faisais par rapport au souvenir de la réalité que j'avais connue. Dans la réalité, c'était beaucoup plus étendu dans l'espace,

distendu, mais j'ai voulu le concentrer sur le mode du Nouveau Roman. D'où cet ovni qui arrive, mais écrivant cela, je découvre aussi que je ne peux plus continuer cette histoire de Pierre parce que c'est autre chose qui est en train de se mettre en place. C'est un peu la découverte de l'écriture que je fais dans ce livre.

Dès ce livre, le narrateur est installé dans sa solitude, seul face à la réalité. J'ai eu quelques illuminations cinesthésiques en écrivant, par rapport à certains objets, et par rapport au corps. Ça me prenait et il fallait que j'aïlle jusqu'au bout. Ça me tenait. Je faisais corps avec l'objet ou corps avec le corps. C'était très facile à écrire, dans ces moments-là parce que tout semblait venir au fil de la plume.

Pour que le narrateur se mette à écrire sur un lieu qui a disparu, il faut que l'échec soit déjà là et qu'il soit inclus dans ma décision d'écrire, pour l'inscrire ensuite dans l'écriture elle-même. C'était donc un autre échec qui menaçait alors le projet et l'écriture elle-même. Ce qui était angoissant pour le narrateur c'est qu'il pouvait échouer, même à écrire ce livre. Je parlais d'un moment de ma vie, moment à la fois individuel et collectif, qui avait disparu. Les acteurs eux-mêmes avaient disparu. A la place, il y avait des bâtiments, des usines... Il s'agissait d'écrire une fiction à partir de là. Je voulais montrer aussi la précarité, la grande fragilité de ces classes populaires et surtout leur disparition. J'ai voulu montrer la dynamique de la manière dont tous ces gens-là vivaient, n'ayant rien ou presque rien. Ils sont dans la présence-absence. Ils sont déjà absents, hors de leur vie et ils brûlent la chandelle par les deux bouts. Ils ont l'intuition que cela ne va pas durer longtemps, donc ils en profitent au maximum, ils sont brouillons, ils ont des impulsions. C'est une manière d'hommage. J'ai écrit ce livre avec beaucoup d'empathie.

J'ai travaillé avec des photos, des photos personnelles mais surtout des photos d'avant ma naissance ou de ma toute jeune enfance. Les photos ont servi à la fois de fixateur, pour un cadre, un lieu, et d'aiguillon qui me permettait d'activer des souvenirs, et en même temps d'aller au-delà. Je pouvais traverser ces photos, aller au-delà de la photo pour trouver derrière quelque chose qui était l'écriture.■

**Ne pas se contraindre soi-même à la contrainte imposée, c'est jouer l'excès, donc accepter de ne pas s'en affranchir.**

**Se libérer de la contrainte c'est s'y soumettre complètement.**

**L'ignorer c'est risquer de la voir ressurgir là où on ne l'attendait pas.**

## Le Carnaval

(extrait)

On serait expulsé de soi et du monde et travaillé par de sourdes pulsions d'une foule se saisissant avec violence et résolution de la ville tout entière pour l'occuper avec vous. Ce serait prendre naissance ailleurs, entre quatre murs dont peu importe le lieu, ils se ressemblent tous. Mais pour cela il faudrait revenir en arrière : par exemple, au moment où l'on marchait dans la ruelle surchargée de lampions et de pièces de soie. Plus avant encore, lorsqu'il se laissa emporter par la foule, croyant ainsi pouvoir lui échapper ou même lorsqu'elle n'occupait pas encore la petite place. Il faut, cessant de se placer dans l'appel quasi légendaire d'une foule, redécouvrir son action dans son lieu propre, dès lors que sa distribution ne dépend plus d'une forme unique qui, avec le temps, serait passée par tous les états possibles dont chacun peut être choisi [joue le rôle] désormais d'état initial.

Reprendre la parole au moment exact où il a quitté la ville. Quand vous avez quitté la ville, quelqu'un était déjà absent de ce projet trop vaste, ou bien, perdu en lui, se refusait obstinément à apparaître autrement que sous les formes travesties d'incessantes variations de lui-même. Une interrogation indéfiniment reportée. Car, bien que ce soit un homme qui parle ici, il ne serait présent que de manière épisodique et partielle par ses refus, ses exclusions, et son indifférence profonde à une présence depuis longtemps transparente. Il devient donc évident qu'il s'agira de parler en son absence (passée d'ailleurs totalement inaperçue) au monde qui, lui, continue le salaud de

croître, se développer sans lui/vous. Le monde seul, par ce qu'il crée, par ce qu'il produit et accouche, offre, dépense : parce qu'il gaspille et finalement détruit. Car cet homme ne dit rien, n'a même encore jamais parlé ; et si nous avons eu quelquefois l'impression de le surprendre, ce ne pouvait être qu'aux rares instants où, croyant être parvenu à l'épuisement de ses forces, la tentation d'en finir devenait la plus forte : il serait arrivé en effet que nous ayons souhaité sentir naître cet engourdissement des membres inférieurs, du bassin et du sexe ; enfin du corps tout entier. Demeurer en vie mais sans douleurs ; n'être plus qu'une faculté de déplacement à la surface brillante des instruments opératoires disposés tout autour de vous (pour vous soulager !), qu'une main gantée, mais transparente, manierait avec adresse et précision. On suivrait l'effort du bras, de la main, puis on verrait le visage se crispier et apparaître les premiers points de sueur, brillant sur le front et aux ailes du nez. On les verrait grossir et ruisseler le long des tempes, sur les joues et goutter enfin sous le menton. Vous auriez alors la sensation d'être le lieu (au bas ventre) d'un foyer de chaleur intense. Et, de les entendre s'essouffler (suffoquer) derrière leur masque de tissu, forcerait à détourner les yeux, les fermer. L'index posé sur la cicatrice, tu serais en vie une fois de plus mais déjà dans ces aires de silence et d'immobilité trop vastes pour un seul, et contraint à nouveau de changer de direction, resurgir à soi en surface pour refaire le chemin parcouru, redécouvrir son passage (ses traces) et hésiter à poursuivre devant cette indifférence qui gagne lentement sur la parole. Et, une fois encore, devoir se priver volontairement de mémoire pour partager le mouvement des autres que soi, les suivre et s'y confondre.

Nous serions quelque part affranchi des limites imposées à notre décision, au-delà des interdits, mais ne cessant de les rencontrer. Nous chercherions le moyen de dépasser cette contradiction par une action qui pourrait exister

sous une autre forme que [fictive] et séparée de son accomplissement.

Il faudrait savoir pourquoi nous en serions arrivé à ne plus pouvoir faire preuve d'autorité et ne plus rencontrer que les interdits d'une action parlée et mimée toute. Produite d'avance, /Il/ne serait/vous/pas plus que toi/je/mais une voix, infime murmure sorti tout juste des chairs mutilées d'une bête, qui/Je/descendrait jusqu'à ne laisser subsister d'autre que moi-même. Rien, suivi et épié cependant : en toute logique répertorié quelque part où nos pensées les plus secrètes voisinent en fichier auprès de photographies et de coupures de journaux. Nous serions hanté par la trajectoire du corps dans un espace [social] menacé de tous côtés ; à tout moment imputable [improprement] de mort, réduit à en faire son commentaire symbolique, convaincu.

On ne se délivrera pas de ce silence, on ne différera pas sensiblement l'instant où tous les mots seront inutiles, on ne se débarrassera pas non plus de la peur qui colle à tous, mais on aura signalé, au moins, le moment d'émergence de l'acte nu, dépouillé de ses fioritures et ornements coutumiers. On serait ce point dans l'espace, recherché par des écrans mobiles. De sorte que la cible devrait sans cesse éviter de se trouver surprise à la rencontre des deux lignes (horizontale et verticale) d'un de ces écrans et se maintenir dans les zones de mouvance et de flou où le repérage de l'opérateur est rendu plus délicat et son tir plus imprécis, plutôt que de vouloir échapper à tout prix au repérage, se cacher, risquant par là d'être surpris sans défense au centre même de l'un d'eux.

Mais quel être imaginaire pourrait ainsi risquer de vivre en perpétuel état d'insécurité et d'incroyance, pourrait à tout moment intervenir hors du champ de la douleur où vous êtes enclos, tâtonnant en aveugle, sondant les possibilités de ces itinéraires protégés par deux ou trois générations d'une fréquentation assidue, sans

jamais vous reconnaître.

En ces lieux peuplés de visages demeurés semblables à ce qu'ils étaient, on aurait vécu jusqu'au moment de pouvoir se passer d'eux. Comment leur expliquer, en effet, que l'on n'aperçoive plus le lien (cette idée de la pensée) reliant entre elles les séquences et que l'on ne rencontre plus les rémissions de la parole (ses découpages), mais une succession multiforme, grotesque, barbare. De sorte que l'on ne pourrait plus décider des emplacements tenus respectivement par l'appartement de Sabine, la ruelle, la lagune, la place ou ce chemin conduisant à l'hôpital (un hôpital ?), ni indiquer avec précision le moment où le monde cessa d'être fonction de ses possibilités et devint [sous son aspect de nécessité] « le monde », créateur de formes plus ou moins exploitables.

On ne choisirait plus ses figures, elles existeraient à leur état de perfection et il ne s'agirait plus que de varier le rapport des distances les séparant, de modifier leur ordre d'apparition, de provoquer leur interaction avec des objets classiques qui constitueraient une limite, pour les révéler à leur degré de plus haute fausseté. Les faire mentir avec soi. C'est ainsi qu'il faudrait se réécrire en refaisant le monde, retrouver une parole perdue à l'endroit exact où elle fut échangée. Et nous n'avions, pour faire cela, en notre possession que quelques gestes, le timbre d'une voix, l'éclat de son regard s'accrochant à un point de l'espace, sa démarche souple : les langages silencieux de l'être uniquement préoccupé de son évasion, et maintenant devenus inutiles, de même que le vacarme des consommateurs, la fumée des cigarettes s'étirant paresseusement entre les deux grands lustres qui s'enfuyaient à l'infini et mêlaient leurs pendeloques de cristal aux visages des consommateurs. Tandis que, de la place qu'il occupait, le regard suivait l'incurvation des lignes de plafonds ornés de mosaïques, à la recherche paresseuse d'un visage familier ; la saveur de la bière se faisant à la

langue de plus en plus douce.

Car, désormais, on serait seul avec ce théâtre miniature (d'amateurs) désert, abandonné ; on serait seul sur cette multiplication insensée d'un espace livré tout entier aux miroirs, et non plus comme un jeu (un échange de répliques brillantes), mais à l'exacte mesure d'une solitude se rencontrant d'une figure à l'autre, dans ses déformations, ses passages ; contrainte de varier ses équivalences, de les annuler ensuite et qui, tantôt attachée aux lieux, tantôt aux personnages (sans toutefois établir de différence nette entre les deux), ne permettrait plus que l'on échappe à ce temps nul d'une ville dont la topographie rigoureuse ponctuée de fontaines, de dômes, de coupes avait longtemps donné l'illusion de pouvoir résister et contenir les poussées sporadiques des flèches et tours cubiques de construction plus récente.

Avant qu'ils n'abattent, condamnent des façades, en ouvrent d'autres et n'usent de nouveaux stratagèmes pour masquer l'internement, le redistribuant depuis ces quartiers situés à l'intersection des deux voies centrales où l'on prendrait l'autobus qui traverse la ville en direction de l'aéroport, jusqu'à la rencontre des autostrades de ciment qui multiplient comme à loisir l'implantation superposée de leurs courbes, ouvrent aux possibilités d'un choix de toute manière impossible.■



*"J'ai aimé de toutes les façons possibles la rue de la Clef où j'ai vécu trente ans"*

**Mathieu Bénézet**  
**La voix mélodieuse \***

« Car en elles [les lois] gît un grand dieu qui  
ne vieillit pas. »

Sophocle, *Œdipe Roi*.

1. Ce n'est pas avec le sens qu'on endort le roman.

Si l'illusion de tenir un discours sur le monde est le geste, tel que nous l'avons énoncé, prédicable au littéraire, il serait temps d'en tirer quelques "conséquences" pour les textes qui nous occupent. Sinon, et nous pensons avoir eu ce défaut, nous ferions du littéraire un parler du solipsisme, discours, donc, de la vérité puisque aucun autre discours n'aurait de prise sur lui et, à la limite, il les organiserait.

Il faudrait s'interroger sur la **place** effective de la littérature, qu'est-ce qu'elle occupe et qu'est-ce qui l'occupe, puisque à n'en pas douter, c'est une activité si ce n'est un "travail". La question, pour la moduler, serait : s'agit-il d'une orthopédie ? Si oui, resterait à situer la littérature dans ce qu'on nomme "superstructure" à régler, ensuite, le problème de son autonomie relative par rapport aux infrastructures, puis à décider de son effet en retour sur celles-ci. Le tour serait joué. La littérature, une des "figures" d'un discours global. Si non, reste à formuler la nature des liens qui la font côtoyer les allées du pouvoir.

Et nous nous demanderons si la littérature n'est pas ce lieu où se pense (?) la question du pouvoir non dans une « doublure » de celui-ci ni une complémentarité, mais dans une figure de supplément voire de **remplacement**. Nos "héros" (les "idéologues") ne proclament-ils pas leur aptitude à remplir les fonctions **dictatoriales** ?

**C'est la question du modèle qui lorsqu'elle est retournée à la littérature l'ébranle.** Car à partir du moment où l'écriture est le lieu où il n'y a pas d'auteur, personne qui puisse dire "je" suis responsable et puis résumer le sens de ce que je dis, etc., le dispositif romanesque, en particulier, met en place des solutions de rechange qui, entre elles, fonctionnent comme solutions de continuité. Le **continuum** héroïque tel qu'on peut le repérer depuis les textes les plus anciens pose alors la question de la signification du "sujet de l'énoncé". Quel est-il ? S'il est impropre il est évident que d'une certaine façon ceux qui occupent le lieu du propre (la politique) tenteront d'en finir avec lui et (ou) que lui-même tentera d'en finir avec eux. C'est en politique que le je est dans une figure du propre, "je" qui n'est que l'expression anonyme de différents discours — le je politique s'entend comme la fin du "je parle".

Peut-être que la littérature ne fait que demander si on peut (veut) en finir avec la politique. Demandant cela elle se place, elle-même, en mesure de **relayer**. Elle fabrique des structures formelles qui, produisant des effets à leur extérieur, écoutent ce qui fait retour comme discours du délire, de **la critique**, ou de la **maladie**. C'est ainsi que les textes que nous lisons semblent être de ces  **récits** qui provenant d'un effet du littéraire, **le réalisme**, retournent à la littérature comme critique. Car le "réalisme" ou le "naturalisme" (les rhéteurs trancheront) est précisément ce qui a exemplifié la scène du littéraire, ce qui a montré le discours, **proprement indécent**, de la littérature qui, de toujours, a eu foi dans son décryptage. Peut-être fallait-il dissimuler l' "outrage", la "menace". **Faire comme si de rien n'était**, si l'écriture n'était qu'une pratique banale abandonnée à quelques-uns par une explication bien anodine, la distraction des gens sérieux occupés d'autre chose, et, précisément, en l'occurrence, **de faire marcher l'économie**. Pour complaire à ceux-là, une fois passé le temps des dédicaces, des éloges et des hommages "rendus" à ceux qui l'entretenaient, il fallut bien

pour “se faire valoir” entamer quelque parole **mâline**, donner à voir sur ceux qui faisaient bouillir la marmite, non plus se modeler à leur soif de gloire mais à leur appétit d’en “tenir”, d’en “avoir”. N’est-il pas effrayant que de ce jour la littérature gagna un crédit qui toujours perdure ? — que nos cérémonies annuelles de discrimination de “prix” singent, faisant de la littérature une valeur d’échange, valeur marchande, qu’on peut s’approprier, dont on peut “se servir” sans grands risques ?

Selon quoi la littérature est devenue idéologie de la langue, idéologie univoque qui est chargée de rassurer voire d’occulter les effets de langue, de colmater la brèche **initiale** qui indique l’entrée du sujet dans la langue, la plurivocité des **discours** ; et c’est cela même que la mère qui conte a pour charge de dénier — car ce n’est pas avec le sens qu’elle endort l’enfant, qu’elle le confie aux bras de Morphée, mais grâce à son intonation, à son maniement uni et dulcifiant des sons, à sa façon de les mouler dans un **continuum** sonore, où le regard n’étant plus là pour approuver ni pour châtier, flatter ou réprouver, l’enfant enfin réassuré dans la nuit peut se laisser aller, couler au plus profond et **perdre conscience**.

2. Dès lors, les mots sont les seuls objets.

« De même que les comédiens appelés à monter sur la scène mettent un masque pour cacher la rougeur de leur front de même au moment de paraître sur la scène du monde je m’avance masqué. »

Descartes, *Préambule*.

Peut-on encore narrer ? Tels sont bien au fond l’interrogation, et le “sujet” ou le “contre-sujet”, pour emprunter à Roger Laporte et à l’*Art de la fugue*, de nos romans actuels. Tous disent, avec plus ou moins de malheur, la difficulté voire l’impossibilité de narrer. Si le *Carnaval*<sup>1</sup> de Jean-Claude Montel manifeste encore une certaine créance dans l’acte narratif, il n’en expose pas moins des signes troublants où se dit l’actuelle fragilité de la parole romancière.

« Nous ne parlerions plus autrement que par bribes incohérentes et aux prix d’un immense effort. » Quelle est

l'histoire, la généalogie de ce "trouble" ? Serait-ce que ce qui est dérobé, ce qui fait défaut, loin d'être le motif même de la narration — objet symbolique ou objet réel — a passé dans l'acte élocutoire ?

Il faudrait parler d'un *défaut de langue*. Ce qui est touché est de l'ordre de la langue. Le sol même de la langue s'abstrait et ce mouvement laisse celui qui parle dans une dérélition. Dès lors, ses seuls objets sont les mots.

Le carnaval, dans le livre de Jean-Claude Montel, est à lire au niveau même des mots, ce sont les seuls objets "réels" de ce livre, d'où une espèce de chosification qui progressivement s'emparera de la langue.

### 3. *Nous revenons au même lieu.*

« Nous répétions sans effort une parole apprise par cette voix. » A quelques lignes d'intervalle Jean-Claude Montel donne les termes de l'alternative de la littérature actuelle, indique *violemment* la ligne de partage des littératures actuelles. Car à ne pas vouloir se situer en écho à la "voix si mélodieuse" la narration ne peut qu'éprouver dangereusement l'absence du "propre" — "propre" qui n'est jamais qu'un effet du discours des autres.

A n'avoir qu'une parole, "sa" parole, on ne peut que « rencontrer autre chose (en soi) que le silence ». Tenir sa parole est donc venir à ce temps de ressassement, autrement dit, à *un propos du bavardage*. Nous revenons alors sans cesse au même lieu : « le besoin où nous étions de revenir constamment sous ces allées », lieu de précarité qui a été défini dès l'entame du *Carnaval* : « car c'est précisément ici... » Ici, sur la page où l'auteur dispose son texte selon un dessin d'arcades et le soutènement des voussures du texte est représenté par les blancs de la page. Dessin qui au commencement dit la parcellisation du lieu narratif, sa dispersion, dans une disposition provisoirement figée dont le roman contera la *démolition*.

#### 4. *Le seul minotaure à tuer.*

L'héroïne, "elle" est une multitude d'images, de reflets : « elle apparaîtrait en pleine lumière et serait reflétée en même temps par toutes les glaces », « le jeu des glaces où elle sera immédiatement multipliée ». Qu'est-ce à dire ? Nous sommes dans le labyrinthe, mais le seul minotaure à tuer et à mourir est soi-même. "Elle, je, il, nous, etc...", ne sont que fragments d'un je en consommation, en proie à son histoire, à ses variantes qu'indexent les différents pronoms "personnels". Il s'agit d'une véritable *labyrinthite*, c'est-à-dire, selon le dictionnaire, d'une "inflammation de l'oreille interne".

Les arcanes — les arcades sont la parole, la parole où « il n'y eut plus de repos », car on ne peut se reposer dans la parole, mais bien dans l'écho mélodieux qui, dès lors qu'il s'absente, laisse « le sujet sur cette frange de soi, fragile, où il risque à tout moment de s'abîmer ».

#### 5. *Les morts successives du récit.*

« Où renaissant à la vie, il faudra participer au décompte des morts. » *Le Carnaval* pourrait être tenu pour le livre des morts successives du récit où, malgré qu'il en ait, Jean-Claude Montel épuise réellement différents modes de narration, leur multiplication d'ailleurs semblant montrer que l'absence d'identité de la narration la voue à une pluralité qui en signe la défaite.

« On serait déjà prisonnier d'une action future dont chacune des péripéties, en raison de leurs similitudes avec d'autres étant déjà survenues en ce même lieu, ou ayant été transportées ailleurs, s'accompliraient selon une tragédie fixée d'avance. » Rien n'arrive, rien n'a lieu, le livre d'une littérature à son âge de *réflexion*. La seule manière, encore, de raconter, et de donner à entendre, est celle qui ayant voulu « renoncer aussi à son visage » tente de nous donner l'équivalent de langue d'un corps, mais d'un corps dont « ne serait plus perceptible la différence entre le sujet et son image », un corps composite dans des miroirs, proprement

infini, qui ne peut tenir sur nulle scène, car il forme la scène narrative, sous la figure d'un abouchement interminable : « Son image était reproduite dans toutes les glaces (?...) de sorte que les bouches parvenaient à se rejoindre parfois sur cette étendue. »

On pourrait ainsi « passer d'une figure à l'autre par une série de déformations continue » dans une langue où chaque mot est « une fraction du drame ». « Il faudrait cependant simuler encore une action » ; le récit dans *Le Carnaval* est à interpréter telle une survivance passagère d'une histoire morte, « dont il ne subsisterait que les parcours ». Le récit est, proprement, désincarné « car personne ne répond plus au nom, signalement, signes particuliers ».

#### 6. *Un dire usagé.*

« Comme si ce que tu cherchais ne pouvait être découvert ailleurs qu'en toi-même et non déjà en ces textes dont les proliférations continues entraîneraient finalement le brouillage de la vue : le brouillage du lieu par lui-même. » Ce qui s'écrit est le récit d'une descente en soi-même, dans *le corps compris comme corps de pensée et corps de paroles*, descente qui en fin du livre sera symbolisée par la pénétration dans un corps féminin étendu aux dimensions du monde : « Pour la première fois sans doute, n'étant nulle part (exactement à la place occupée par le corps) et ne reconnaissant ni les visages ni les mots que l'on crie autour de toi, tu ne chercheras pas à te préserver ni à te soustraire. » L'enfouissement dans la langue est définitif, transformant le dehors en un semis de mots et de paroles hétérogènes, espèce de ritournelle dont on ne perçoit, pour finir, que le grincement.

« Où les paroles ne te parviennent qu'après un long parcours, au cours duquel elles se seraient usées pour ne se livrer au commentaire que dans leur trace. » L'écriture d'un livre comme *Le Carnaval* s'oppose, en bloc, au mythe de la parole vive que conserverait l'écrit. Son dire est usagé et imparfaitement tenu dans la linéarité de la phrase. En cela

le récit manifeste la fragilité d'un dire découvert à sa mort. Ce n'est pas l'immensité du monde qui induit la mort du livre mais l'immensité de la parole réfléchi en elle-même. Mais — on s'interrogera sur la fonction même des miroirs bornant le livre, car leur présence permet encore que la parole blessée se nuance en des séries de simulacres qui, si elles ne se réfèrent plus à la métaphore divine, n'en posent pas moins la question de son absence.

#### 7. *Le roman et une affaire de femmes.*

« Vous seriez prisonnier d'un théâtre dont elle serait l'unique protagoniste (l'unique acteur ?). » Le livre serait-il le théâtre d'une "parole soufflée" (Jacques Derrida) par absence de métaphore divine, le narrateur devenant la proie de la parole maternelle ? Autrement dit, *la mère occupe-t-elle dans nos récits la place naguère dévolue à Dieu ?* A moins que comme le dit Jean Daive : « Une nuit, je devins femme, et ma main se mit à écrire, à ritualiser la mémoire de ma voix<sup>2</sup>. » "Elle" serait ce fragment de moi restant dans l'autre voix, maternelle, dont la mise en scène, dans ma propre langue, me laisserait, en fin de parcours, sans voix au moment de clore le livre.

Le livre serait une parenthèse dans le discours du propre qu'aurait entamée la voix mélodieuse et, qu'en fin de compte, elle refermerait.

Voici les derniers mots du *Carnaval* : « La voix aux inflexions mélodieuses reposerait les mêmes questions auxquelles plus personne ne pourrait répondre. » Oui, on imagine, j'imagine que le roman est une affaire de femmes, l'affaire des femmes, ou, tout au moins, une affaire du narrateur avec les femmes... A moins qu'il ne perde le mythe de l'androgynie, le mythe d'une unité et d'un mixte de l'homme et de la femme. Que, finalement, Balzac et Montel nous disent une même chose : nous sommes tous des travestis ! ou : la littérature est le lieu de notre travestissement.

Et si aujourd'hui la femme est à la mode on peut se demander si ce n'est, au fond, un effet de la littérature :

« Nous assisterions impuissant à cette lente métamorphose des personnages : à l'intrusion d'une parole non prévue initialement et qui nous déborderait de tous les côtés à la fois. » ■

## Notes

1 - Ed. du Seuil, coll. « Change », 1969

2 - Prière d'insérer (signé J-D) de *Le Jeu des séries scéniques*, Flammarion, coll. « Textes », 1976

\* Extrait de *Le Roman de la langue* (Des Romans : 1960-1975), publié en 1977 dans la collection 10-18. Mathieu Bénézet a depuis, écrit une nouvelle introduction à ce livre (« Écrire encore. 1997 ») publiée dans le n°36 (mars 1999) de la revue *Lignes*.

**JCM** : A l'origine de *Carnaval* il y a le souvenir de la ville de Nantes qui chaque année a un carnaval de très grande qualité. L'excès, les grosses têtes, la liesse, c'était très populaire à la sortie de la guerre, et j'en conserve un souvenir merveilleux. En même temps, dans le livre, le carnaval est une métaphore de la ville. C'était une manière de montrer la ville dans ses excès et caricatures. A l'intérieur de ce carnaval un narrateur cherche une femme dans un état de détresse absolue. Il ne la trouve pas puisque tout le monde est masqué, se dissimule à soi et aux autres. Chacun vit sa vie ce jour-là. Ça se termine tragiquement et c'est peut-être autre chose qui se joue : le narrateur dans son rapport à la mère, au ventre. C'est compliqué. Mon exigence était plus grande que dans *les Plages*, il fallait que je passe d'un livre où il y avait encore des bribes de récit et de personnages à un grand anonymat. J'ai décrit par une espèce de raccourci un mixte entre Nantes et Paris. Derrière, Paris est très présent, mais aussi le centre historique de Nantes. Je l'ai couplé aussi avec Venise où j'avais passé quinze jours, ce qui m'avait beaucoup impressionné. C'était pour moi une manière de traiter de la foule. Une des obsessions du narrateur c'est la foule. Et pas n'importe quelle foule, ce n'est pas la foule totalement anonyme, c'est la foule manifestant en un moment où toutes les valeurs sont renversées.

**H** : **Il y a des chars qui entrent en scène.**

**JCM** : Oui, mais pas de carnaval ceux-là ! Nous attendions un changement radical qui ne s'est jamais produit et le char était une obsession. Le narrateur sait que si on quitte le mime de la "révolution carnavalesque", ce sont les chars qui seront en face. J'ai écrit ce livre en 67 et je l'ai fini en avril 68 dans un petit village du sud-est de la France, tout près de Montpellier et quand je suis rentré à Paris, c'était mai 68. Ce fut quelque chose d'assez curieux.

**H : *Melencolia* est publié en 1973 dans la collection Change. Le fait d'être dans ce collectif a-t-il modifié ton écriture ?**

**Avec l'auteur-héros, narrateur tout puissant et maître après Dieu,**

**Après l'expulsion du personnage, du héros et de l'auteur (soi-disant) d'un texte prétendument anonyme,**

**Et après le retour massif de toutes les variantes affadies des procédés ci-dessus énumérés (jusqu'au populisme le plus fade) Il est temps de réécrire en entier les récits réels de nos héros réels.**

**JCM :** Change commence vraiment à jouer avec *Melencolia*. Les gens du collectif Change me permettent d'avancer dans mon projet. Mais mes deux premiers livres sont écrits avant Change. Ça veut dire que je les lisais, mais que cette fois, le fait d'être actif dans le collectif Change me permet de radicaliser mon propos dans le cadre du roman contemporain. *Melencolia* est une accentuation puisque c'est aussi le Carnaval bis, mais cette fois vu du côté de la mélancolie, c'est-à-dire de la conscience que le monde auquel nous aspirions ne se fera pas. C'est l'échec d'un espoir. C'est le constat de l'échec alors que *le Carnaval* est encore dans cette effervescence de la croyance en, même s'il y a une intrigue extrêmement douloureuse en-dessous. *Melencolia* c'est l'échec de mai 68 avec la position du Parti communiste. La classe ouvrière n'est plus là pour un projet politique, mais seulement pour les accords de Grenelle. Et puis il y a Prague.. A l'époque c'était extrêmement douloureux. C'est la fin de l'idée de révolution, alors que dans le même temps, Marchais dit que le temps de la révolution est venu.

**H : Qu'entends-tu par radicaliser ton propos ?**

**JCM :** Il y a une radicalisation de la question de la langue, disparition du personnage et intervention de pronoms qui sont comme une litanie de l'absence. Fin de l'intrigue linéaire, plus de noms, il n'y a plus que cette succession de pronoms qui indiquent des lieux, des situations, des moments qui peuvent être la guerre du Viet-Nam. J'essaie tout de même de faire passer un narrateur, divisé en deux. Si dans *les Plages*, il y avait des ruptures, des cassures dans le récit, avec *Melencolia*, j'ai eu le sentiment d'être allé au bout de quelque chose, ce qui fait qu'après, je suis resté quelques années sans écrire. Tout cela a été rendu possible par la rencontre de la linguistique avec Mitsou Ronat, Chomsky et des écrivains comme Danielle Collobert, Agnès Rouzier, Maurice Roche, etc..

**H : Avec *Melencolia*, il me semble que tu portes la phrase longue et sinueuse que l'on trouve dans *le Carnaval* à un point de tension extrême. Le rythme est également très**

**soutenu.. Il me semble que ce souffle vient contredire la mélancolie dont tu parles.**

**JCM** : *Le Carnaval* est sans doute plus douloureux que *Melencolia*. *Melencolia* je l'ai écrit en trois semaines, au bord de la mer. Je venais de me séparer de ma première femme, ça correspondait donc à la mélancolie de cette séparation et en même temps il fallait que ça sorte. Donc, je suis parti avec des notes, mais je l'ai écrit en trois semaines. Ce souffle est peut-être lié au temps très bref de l'écriture.

**H** : **Avec *Melencolia*, tu t'éloignes de Nantes pour rejoindre le monde, la violence du monde.**

**JCM** : Oui, je m'éloigne du site initial et les héros du livre tiennent à la planète entière, mais ce qui domine dans *Melencolia*, c'est la guerre du Viet-Nam.

**H** : **Il y a des images, quel est le sens de cette présence ?**

**JCM** : Ce sont comme des citations graphiques qui marquent toutes les violences dans l'histoire. Je les voulais "réalistes" et dessinés au trait par Gaston Planet qui était un peintre abstrait.

**H** : **Dans le même temps, tu diriges deux numéros de la revue *Change : Oppression Violence et Violence II*. Composant ces numéros quelles étaient alors tes préoccupations ?**

**JCM** : Reproduisant par exemple les textes de la Commune, je voulais montrer la violence d'Etat, Mr Thiers a tué 200 000 communards, les écrivains d'alors étaient horrifiés par les communards et le seul Rimbaud a pris fait et cause pour les communards. Tous les autres étaient avec Thiers, dans un lâche soulagement. Si on prenait la poésie noire américaine, il est bien évident que c'était une poésie militante, elle luttait contre l'apartheid, la surexploitation du Noir américain par les classes dirigeantes. Par exemple le poète Lee est remarquable et tout son travail s'inscrit dans ce mouvement de libération. On a essayé de faire des liaisons. On voulait montrer une continuité à l'œuvre mais aussi que la violence était mondiale et qu'on était solidaire. Lorsqu'il se passait quelque chose aux États-Unis, on le ressentait. C'était une tentative de témoigner de cet ensemble de luttes au niveau mondial et donc de quitter

**Le héros est cette part de la société qui, en tout lieu et de tout temps résiste.**

la seule dimension hexagonale.

**H : N'y avait-il pas de ta part la volonté de chercher, après l'échec de mai 68, à relancer les dés de la politique ?**

**JCM :** J'ai sans doute eu la tentation de dire bon, il n'y a plus de solution nationale, on est passé à côté, donc il faut peut-être passer à l'échelon mondial où la politique et les luttes étaient très présentes.



*"J'ai fréquenté les cafés du carrefour Buci jusqu'en 68. C'est là que j'ai rencontré notamment Danielle Collobert."*

## Melencolia

(extrait)

tandis que la nuit tombait soudain sur la ville, qu'il ne savait plus où trouver le *héros*, si même il pouvait encore feindre de croire qu'il était habité par des pensées ou si, comme pour lui, ce fut cette pénombre jaunâtre, où s'agitaient toujours les drapeaux et les banderoles pour former une houle irrégulière, montante et descendante (et désunie), point tout à fait réelle, mais cependant bien présente ; et si la nuit se fit alors sur cette foule, l'enveloppa, la déchira et la dispersa à grands cris dont les rythmes régulièrement perçus continuaient d'attester son existence, bien que ce fût la nuit totale pour ce corps, entendant des cris tout autour (dessus et dessous), il pensa alors au (*héros*) enveloppé dans le tissu, plusieurs fois piétiné puis abandonné dans le caniveau et finalement recouvert de papiers et d'objets hétéroclites au milieu des cris et des explosions, les courses folles, tandis que, se tenant à l'écart, il se faisait reconforter d'un mauvais café brûlant et lire les résultats des courses ;

à quoi avait-il pensé, au fait, alors qu'il le déroulait de sa banderole de PAIX et le découvrait nu et couvert d'excréments le corps marqué de plaies, d'hématomes, un mince filet de sang coulant encore au coin de ses lèvres entrouvertes (il se demanda s'il était mort) à l'instant de rencontrer ses grands yeux sombres, ouverts sur la nuit jaune et poisseuse, sur les cris des mouettes, où venaient se refléter les arbres de l'allée ; les petites pièces de lumière des feuillages y dansaient : : à la surface brillante et glacée de deux globes kaléidoscopiques qui le fixent sans le voir

comme certains yeux d'ivrognes, tandis que lui (*Le héros*), pensait au vernis, à la laque précieuse des pupilles et l'enroula de nouveau dans sa banderole, et même, quelqu'un dit pour lui à cet instant :

— il est mort. ce qu'il répéta plusieurs fois de suite pour soi seul et aussi peut-être pour CET AUTRE, sans savoir quoi faire de ces mots, et continuant de se demander ce qu'il était devenu : décidément se retrouvant bien plus mort que vivant, ou plus simplement oublié ou escamoté et entraîné par un flot de paroles sans suite, dont il oublierait le sens à mesure qu'il les prononcerait, ayant d'autre part perdu le fil de cette aventure et la piste et jusqu'au souvenir de (Stephen) simple parleur noyé sous le flot ou rangé dans le placard en compagnie de tous les autres objets de la quête à la discrétion des rats : : pas plus réel que celui dans sa banderole ou que celui qui l'y aurait remis, continuant de n'y rien voir et de n'y rien comprendre, d'aller tout droit à reculons, titubant ou ivre et se demandant si ce fut bien ainsi, de tout temps, si l'autre avait alors, aussi bien que lui-même, renoncé depuis longtemps déjà à être le *héros*, mais ne cherchant nullement à s'enfuir ou se dérober à quoi que ce fût, mais redoutant néanmoins de devoir se trouver chez soi n'importe où et reculant et sortant à tout moment de lui-même (ne sachant plus rester en place) ou se laissant lentement déposséder jusqu'à être privé de ses moindres gestes pour ne savoir qu'en faire et moins encore à qui les offrir ; tandis que l'action se diversifiait sous ses yeux et qu'il la voyait s'éloigner (ayant l'impression qu'elle perdait en consistance et en crédibilité à mesure qu'il était mieux capable d'en suivre le déroulement et l'évolution), soit qu'il n'ait pas su choisir l'instant propice pour s'y associer soit qu'il n'y eût plus pour lui (depuis tout le temps que durait cette attente) de choix à faire, autre que de regarder sous la pluie les silhouettes s'écarter les unes des autres, venir à sa rencontre et le dépasser, lui apportant à tout moment l'oubli qui le traîne et le pousse et se partage tout son temps, dont il ne sait plus comment s'échapper, restant en place tandis que les autres se dispersaient par petits groupes dans les

rues avoisinantes, de plus en plus pressés par quelque menace ou danger imminent ; certains même s'enfuyant en courant et criant à son adresse (?) des mots qu'il ne parvenait pas à comprendre, se demandant alors qui, du chaos sous ses yeux, ou de celui qu'il porte en lui, avait le plus de réalité, car il ne trouvait rien, absolument rien qui puisse avoir quelque consistance, qui méritât ou voulût prendre figure (vraisemblable) de quelque action que lui, le (*héros*) : il se voyait alors gesticulant et paradant sous les murs, conduisant le siège, invectivant et menaçant, armé de pied en cap et exécutant mille tours d'adresse et d'acrobatie et autres prouesses et contorsions de bravoure ; mais surtout criant et par la seule puissance de la voix jetant l'effroi, ou encore au nom de Cutchulaain les femmes venaient se soumettre ; et aussi provoquant en un combat singulier et par le bruit de ses armes (de sa lance et de son bouclier) ou à la vue des grimaces effrayantes peintes sur son visage, ou de ses bonds d'animal furieux, remportait sans effort et même sans devoir réellement combattre (CET AUTRE (prince) réfugié en ses appartements), donnant ainsi la preuve de la justesse de sa cause, et même pouvant très bien aller jusqu'au pillage si nécessaire ou organiser de grands feux de joie et brûler toutes ces richesses inutiles, venant ajouter à sa gloire déjà grande la preuve de son désintéressement : : bien qu'il fût demeuré complètement inactif, n'ayant pas trouvé à s'employer, ni les raisons de sa présence en ces lieux, mais ne s'en dirigeant pas moins et comme ballotté par des forces antagonistes jusqu'aux endroits les plus reculés (anciennes barrières, dans un lacs de rues étroites débouchant sur des places incertaines) et ne retenant rien de ce qu'il voit, ne tenant aucun compte des mises en garde ou n'y répondant pas, n'ayant pour cela aucun des mots nécessaires (ne sachant pas le premier mot de ce qui se joue) étant, d'autre part, certain par avance de ne pas être cru et, plus encore, de ne pas intéresser : : ne songeant nullement au récit qu'il pourrait en faire au retour et pour cela se dirigeant résolument à contre-courant et devant même lutter pour se frayer un passage, se défendre et menacer de la voix, crier à son tour la certitude qui lui

est soudain apparue d'être enfin entré dans l'histoire : celle qu'il cherchait, au pouvoir de rassembler et lier ensemble où marche CE (*héros*) franchissant les obstacles, traversant les incendies qui se sont allumés un peu partout sur la chaussée, évitant les projectiles ou s'arrêtant pour se désaltérer aux bornes-fontaines et contemplant alors l'histoire qu'il ne peut raconter où il ne voit que lui-même, par centaines (ou milliers) s'offrant à la lecture sans vergogne ni retenue et lui donnant la force de continuer (malgré ses vêtements déchirés et même certaines blessures au visage, tant il devait gagner son passage à coups de poing) lui le muet, le blanc demeuré si longtemps sans voix, ayant vécu dans les coins de débris et déchets (le familier de l'amertume) emporté par l'histoire, par toutes ces raisons secrètes, oubliées ou cachées convergeant soudain contre ceux-là même avec qui, et n'y comprenant plus rien, hormis la certitude qui l'habite et qui semble se fortifier encore d'être contraint de progresser à contre-flux, dans un espace indistinct, jonché et pris par les fumées, les odeurs où s'agitent quelques retardataires qui tentent une dernière fois de l'entraîner avec eux : où il se retrouve bientôt seul et aveugle, n'étant plus guidé que par les explosions de plus en plus fortes et rapprochées et, se dirigeant au jugé, droit devant lui, il distingua tout à coup à ses pieds les gens d'armes en costume de vieux rat, le heaume rabattu sur le visage surgissant de tous côtés en hurlant :

*voix* (toutes ensemble) : on te tient enfin espèce de salaud!

alors, une fois encore, il repensa au *héros*, se demandant si pour lui aussi ce fut bien ainsi (tandis qu'il se récitait des alexandrins) et, n'ayant pas eu le temps de prendre conscience des aciers, des cuirs, ni de recenser les armes, n'ayant pas même eu le temps de proférer un cri ou d'ébaucher un geste de défense, que déjà les bras levés s'abattaient, si dru, qu'il n'en ressentit aucune douleur, mais eut seulement la sensation de s'enfoncer ou de glisser ; car le sol se

déroba soudain sous son corps si bien qu'il ne sait plus si ce fut lorsque la tête vint heurter le sol que la douleur diffuse qu'il ressentit libéra toutes ces images en même temps et quelle pensée alors le traversa sous la masse de fer et de cuir pesant de tout son poids comme pour l'étouffer et s'acharnant, ou si ce fut de se sentir tiré par les pieds et par les bras, traîné et même lancé, à ce qu'il croit, qu'une seconde fois l'image du *héros* lui revint en mémoire, mais de manière si diffuse et si lointaine, pour tout dire ne lui étant dès lors plus d'aucune utilité, tant il désira alors ne plus rien voir et surtout ne plus rien entendre, se figurant même ces déflagrations en un tout autre lieu et qu'on était précisément en train de l'en écarter pour le mettre en un lieu sûr et le soulager, n'eussent été les douleurs à la tête et par tout le corps, Si bien que ce fut une réelle délivrance de perdre conscience.■



*"J e me rend souvent place de la B astille, trahie par le nouvel Opéra"*

**Didier Garcia**  
Proximité de *Melencolia*

Sans doute me faudra-t-il longtemps déplorer ma découverte si tardive de *Melencolia*, non seulement vingt-six ans après sa parution chez Seghers, mais surtout, et qui pire est, dix bonnes années après avoir décidé de m'en remettre à l'écriture. Si j'avais su, vers la fin des années 80 (à une époque où je m'obstinais à bâtir des histoires qui ne racontaient rien), que de tels livres existaient, avaient été conçus, écrits, publiés, et que la littérature en était désormais à cela (et non plus au Nouveau Roman, contrairement à ce que l'université nous laissait croire), sans doute me serais-je épargné maints tâtonnements et me serais-je trouvé beaucoup plus tôt... Il n'en convient pas moins de remercier *La Lettre Horlieu-(x)* d'avoir favorisé, en rééditant *Melencolia*, une rencontre que rien ne permettait d'entrevoir, et profiter de l'occasion, avant que d'en venir au livre de Jean-Claude Montel, pour avouer que rien n'est plus étranger à ma culture que cette avant-garde des années 70, dont mes propres écrits ne se sont jamais nourris.

Venons-en donc à *Melencolia* et à ce liminaire aveu d'impuissance : il m'est absolument impossible de retrouver dans ce livre ce que Jean-Claude Montel avoue y avoir mis, ou ce à partir de quoi il affirme avoir travaillé: des « extraits de presse sur la guerre du Viêt-Nam », bien qu'y soient décrites des atrocités qui, à l'évidence, ne sauraient provenir que d'une guerre. C'est que *Melencolia* m'entraîne ailleurs, au-delà de ce qui s'y trouve dit, dans

le procès qu'il intente à la littérature ; c'est aussi que sa manière m'importe infiniment plus que sa matière.

*Melencolia* rappelle (rappelle seulement puisque Joyce et Beckett l'ont démontré bien avant) que l'avant-garde n'exclut pas une posture résolument classique quant à la langue. Chez Montel, la phrase, souvent complexe (à un niveau sémantique mais surtout grammatical), se plie aux lois de la subordination, respecte scrupuleusement la concordance des temps, demeurant fidèle à l'attraction modale héritée du latin, emploie le subjonctif imparfait là où l'indolence actuelle lui préfère le subjonctif présent, ne pratique guère le néologisme juste un mot valise, à la manière de Joyce —, et refuse toute concession à la facilité. Pour résumer : c'est d'avant-garde, et pourtant *c'est écrit*, et même terriblement écrit, dans une langue d'une grande richesse et d'une formidable densité. La modernité de *Melencolia* se trouve donc ailleurs.

Il y a déjà beaucoup à dire au sujet de la phrase, que je pressens sous la double influence de Mallarmé et de Joyce (Montel parle d'ailleurs de *Melencolia* comme d'un « *phylactère joycien* »). Mise à dure épreuve, sommée d'accueillir l'extraordinaire profusion du réel et d'obéir à une dialectique de l'accumulation, de l'enchâssement — de l'*accrétion* —, la phrase s'emploie donc à s'étirer, à multiplier les axes, les entremêler, à superposer plusieurs plans, plusieurs niveaux de lecture — et pour ce faire, devant gagner en épaisseur, confine parfois à l'opacité —, s'ingénie à louvoyer, à prendre son temps, comme pour se montrer plus présente au monde et pouvoir collecter, au passage, en chemin (tant il paraît que cette phrase *chemine*, qu'elle suit sa propre impulsion, sa propre *dynamique*), tout ce qui passe à sa portée, toujours désireuse de retenir davantage de réel, un surcroît de matière, et devenant au fil des mots une turgescence de plus en plus compacte — on pourrait aussi bien comparer la phrase à une vasque, sorte d'*impluvium* dans lequel le réel peu à peu se déverse —, sans jamais (et c'est

là que réside le coup de force) faire progresser l'intrigue, pour peu qu'il y en ait vraiment une. Dans *Melencolia*, la phrase me semble avoir pour mission de glaner, récolter, ramener à la surface ; elle existe avant tout en tant que moyen de préhension.

Mais il convient surtout de poser la délicate, ou plutôt redoutable question du genre. En des termes exclusivement génériques, qu'est *Melencolia* ? On serait tenté de répondre : rien (entendez: rien de connu, ni d'étiquetable). On y trouve deux parties, et dans chacune d'elles un certain nombre de fragments, le plus souvent juxtaposés dans une sorte de parataxe structurelle qui n'est pas sans m'évoquer Arno Schmidt. Tout au plus pourrait-on ajouter que certains fragments présentent une dominante descriptive, tels autres une dominante discursive (et quasi théâtrale), et que d'autres, enfin, coïncident avec une scène (par exemple celle où le premier acteur se poignarde). Il va de soi que d'aussi piètres critères demeurent inaptes à désigner le genre d'un livre qui multiplie les transgressions, à commencer par l'incipit et sa liste, puis avec les personnages, réduits à de très beckettiennes identités démonstratives (CE, CELUI-CI, CET AUTRE...), et qui se permet en outre de brouiller les références au niveau de la *deixis* (dont les trois instances principales — la personne qui écrit, parle ou raconte, le lieu, et l'espace où se déroule l'histoire — demeurent ici rien moins qu'indécises). Sans doute le terme roman conviendrait-il à peu près à *Melencolia* (genre qui, n'étant presque rien, peut donc être presque tout — « *objet qui change* » nous dit Montel). Il faudrait alors voir ce qu'un tel livre ouvre comme voies nouvelles au roman, ce qu'il laisse comme possibilités quant à l'affranchissement diégétique — ainsi que d'évaluer sa contribution à l'évolution du genre...

Avant que de quitter *Melencolia* (et lui souhaiter de rencontrer quelques nouveaux lecteurs), il reste à poser ces questions que la probité intellectuelle, à supposer

qu'elle soit encore de mise, nous contraint de formuler : qu'avons-nous fait depuis *Melencolia* ? où en sommes-nous aujourd'hui dans le domaine de la création et de l'innovation littéraires ? ou mieux encore : qu'en est-il précisément du procès intenté à la littérature depuis *Melencolia* ? Et c'est bien là, à mon sens, que réside la grande réussite de ce livre : son actualité, sa proximité, pour ne pas dire sa permanence (en dépit des exactions vietnamiennes, auxquelles le lecteur d'aujourd'hui aura tôt fait de substituer les atrocités perpétrées contre le peuple kosovar...). Le livre n'a décidément rien perdu de sa force (aune à laquelle se reconnaît la qualité d'un texte). *Melencolia* pourrait donc être (avec quelques volumes audacieux parmi lesquels figurent ceux d'Hubert Lucot, et, dans un autre registre, le *Commencement* de Christian Prigent) ce à partir de quoi nous nous devons de travailler, ce qu'il s'agirait désormais de dépasser. Non pas une limite, n'en déplaise aux post-modernes, mais bien plus un point de départ. ■

**H : En 1979, paraît *Frottages* dans la collection “Textes” dirigé par Bernard Noël chez Flammarion. Tu quittes Change à ce moment ?**

**Le temps qui manque à tout instant de telle sorte que la durée ne parvient pas à appartenir.**

**JCM :** Oui, c’est à ce moment-là que je quitte Change principalement pour des raisons politiques. J’étais en désaccord avec les orientations disons “gauchistes” de Jean Pierre Faye. C’était une période très difficile. Le conflit du *Parisien libéré* où je travaillais non seulement n’a pas été compris mais il a été insulté et méprisé par la plupart des intellectuels, même si ce ne fut pas le cas de Jean-Pierre Faye. Il semblait que c’était le moment de rompre. On est parti à trois ou quatre, avec Philippe Boyer, Paul-Louis Rossi et moi, Change s’est arrêté. Faye a fait deux ou trois numéros Change international avec des gens par exemple comme Balestrini qui était mouillé avec les Brigades rouges. C’est cette dérive jusqu’aboutiste que nous refusions.

**H : *Frottages* se présente comme une suite d’instantanés dont certains sont numérotés. On a le sentiment qu’une explosion s’est produite.**

**JCM :** *Frottages* est pour moi une ultime tentative de maintenir un point de vue politique puisque *Frottages* est la mise en fiction du conflit du *Parisien libéré* dont je parlais et qui a duré deux ans et demi. C’est mon journal de bord pendant cette lutte. J’ai essayé de témoigner pour une certaine forme de lutte ouvrière. Même si c’est encore l’échec, celui-ci laisse une trace, existe.

J’ai voulu faire comme un livre musical, extrêmement bref où la phrase longue de *Melencolia* disparaît. Je me suis mis à battre la phrase comme du fer. J’ai mené ce travail sur la forme du roman, à partir de textes de tracts et d’enquêtes politiques. J’ai essayé, avec cette matière de faire avancer autrement le roman. Je n’oubliais jamais que j’étais d’abord écrivain et que tout ce que je faisais, je le faisais en fonction d’un projet d’écriture même si je me suis servi à chaque fois de ma vie.

Chaque livre marque un effondrement de position. D'un livre à l'autre, il y a une position du narrateur qui s'effondre. Chaque livre introduit une nouvelle posture, une nouvelle position et je n'écrivais que lorsque je me sentais totalement menacé pour pouvoir avancer quelque chose de neuf. Je pouvais de nouveau me mettre à écrire, à partir de cette position menacée, voire flouée, voire obsolète du narrateur.

**H : Il y a un jeu étrange de narrateurs dans *Frottages*. Tout d'abord Wolfson Le narrateur, puis, dans le texte une série de narrateurs que tu numérotés.**

**JCM :** J'avais été très marqué par le livre de Wolfson. Je me suis dit que j'étais un personnage comme Wolfson. Je suis dans l'histoire comme Wolfson l'est par rapport à sa mère : dans le noir le plus absolu. J'ai pris à certains moments la phrase englobante de Wolfson et je lui ai insufflé des éléments de ma propre existence. Ce qui était une manière de me récupérer dans une autre intériorité ou subjectivité, que je n'avais plus dans le quotidien. C'est ce procédé que j'ai trouvé pour lier le côté très scandé, très martelé de l'itinéraire du héros avec le côté de Wolfson qui a une phrase qui ne finit jamais. J'ai procédé par alternance. J'ai travaillé également avec des coupures de journaux sur l'histoire de Baader. Ce qui m'a intéressé là c'est, bien que je n'avais aucune sympathie politique par rapport à Baader, que j'étais moi aussi proche d'un moment de rupture, et la limite de la loi est alors très facilement franchissable. Lorsque tout a échoué, tu as la tentation de passer à l'action directe. Il y avait cet élément là.

**La narration nouvelle ne vise pas à supprimer le récit ou les modes narratifs antérieurs, mais au contraire à les rendre plus efficaces. En quelque sorte, en mettant à nu les ressorts traditionnels de la narration, lui redonner une force nouvelle.**

**H : Comment l'idée de la forme d'un livre se met-elle en place ?**

**JCM :** *Frottages* est un rythme de lutte, de manifestation. Ça me permettait de casser la phrase et la narration. Je prenais des notes sur les lieux où nous allions pour faire connaître le conflit. A la fin du conflit, je me suis posé la question de ce que je pouvais faire de ces notes. Je ne voulais pas écrire un livre militant, de par mes convictions intimes. J'ai eu cette idée des sept jours de la semaine, une semaine terrible où chaque jour il se passe quelque chose. Et à la fin il y a la journée des déchets, c'est la journée de Dieu, la journée du repos avec des textes décalés et beaucoup plus écrits. J'avais

donc tous les éléments de la lutte sociale, la bande à Baader et cette énigme du schizoïde. Il fallait que tout cela se tienne. Les personnages de ce livre ne sont pas des personnages ce sont des thèmes, des thèmes récurrents, qui apparaissent, disparaissent et reviennent. La thématique était comme des récifs qui sortent de l'eau puis s'enfoncent.

**H : *Partage et lisières* paraît également dans la collection "Textes". La peinture est très présente. Il y a des reproductions de peintures abstraites...**

**JCM :** *Partage et Lisières* est parti d'une commande pour la peinture qui n'a pas abouti. Je n'ai gardé de ce projet que ce qui concernait la peinture contemporaine. Après *Frottages*, j'ai eu cette idée d'empreintes qui m'était venue du peintre Gaston Planet en le voyant travailler à la brosse ou au pochoir sur des papiers. C'est un livre partagé : il y a un lieu qui est l'enfance, c'est un scientifique qui note scrupuleusement la disparition d'un lieu, l'envasement de la baie, et au même moment, l'autre narrateur fait un bilan de son existence. Il est à la fois l'un et l'autre d'où ce balancement entre les deux textes qui se répondent pour se fondre à la fin. Balancement entre le constat froid de l'enfance disparue, lieux disparus, et la disparition qui le guette dans sa propre vie, car lui-même est en voie de disparition, d'achèvement et parfois c'est très insupportable. J'avais cette double idée. Tout le problème a consisté à les faire progressivement se rejoindre pour qu'il n'y ait plus qu'un seul texte. Le narrateur travaille aussi sur des empreintes médico-légales, on ne sait pas. J'étais tombé sur un livre traitant du sujet sur lequel j'avais immédiatement réagi. Pour moi c'était la métaphore de mon travail de correcteur de presse. Mon narrateur travaille sur des corps meurtris, sur des corps morts, il essaie d'identifier le type de blessures, l'objet qui l'a blessé et dont il fait le constat professionnellement. La rencontre se fait au moment de l'envasement de la baie et de l'épuisement du narrateur dans son travail. Il y a d'un côté l'enfant des *Plages* et de l'autre l'homme de peine. Ces deux-là sont les mêmes mais séparés de trente ans. Ils se rejoignent en constatant que les deux "situations" sont foutues. Alors la phrase change de nouveau et la fin du livre est très éclatée.

**Il ne peut s'agir d'un simple exercice de style ou de l'affirmation d'une virtuosité pure. La narration rencontre sur sa route des problèmes concrets, parmi ceux-ci le principal demeure celui du Héros et de sa fabrication**

## H : Peux-tu me préciser ton rapport à la peinture ?

**JCM** : C'est un ami, Gaston Planet, qui m'a fait comprendre la peinture. Jusqu'à quatorze-quinze ans, je pensais que la peinture c'était de la représentation. Gaston Planet avait fait un long chemin pour se sortir de la représentation, y compris les plus réussies. C'est à son contact, à sa fréquentation, que, comme on dit, les écailles me sont tombées des yeux. J'ai compris que peindre ce n'était pas représenter. J'en suis arrivé aujourd'hui à la conclusion qu'il y a peu de différence entre une peinture abstraite et une peinture représentative quand elles sont bonnes. Gaston Planet avait fait partie du groupe Support/Surfaces mais il est hélas mort à ce moment-là. J'ai écrit un livre sur lui après sa mort. J'ai accompagné cette démarche et ça m'a beaucoup appris sur l'écriture. Il peignait souvent sur le motif mais toujours pour le transformer, pour en faire autre chose. C'est en hommage à son travail que j'ai intitulé mon roman *Frottages*. C'est grâce à lui que j'ai appris par exemple à ne plus faire de description, sinon juste par touches. La description m'a empêché très longtemps d'écrire. *Les Plages* est déjà un travail immense pour me débarrasser de la représentation, donc de ce qu'on appelle la description en littérature. Balzac décrit longuement mais tu t'aperçois qu'au bout de la deuxième page tu as perdu tous les fils. C'est comme si il n'avait rien fait, tout disparaît, est devenu abstrait. J'ai donc appris l'économie des mots, l'économie de la description : ne pas décrire un visage, ne pas décrire une attitude, simplement noter quelque chose de particulier ou d'insolite — faire image abstraite. Il suffit d'un mot pour suggérer la chose. Tu travailles exactement comme un peintre qui par un seul geste suggère un mouvement, une force... On n'est plus obligé de peindre dans le détail. C'est ce que l'art abstrait nous a appris. On a l'idée de. Tu n'es pas obligé de la nommer. C'est pour ça que j'aime la peinture. Ça débarrasse l'œil de tout ce qu'il y a en trop. Tu vas droit à l'essentiel.■



*"J'aime marcher au hasard dans le quartier du Marais et varier à chaque fois mon entrée place des Vosges."*

## Frottages

(extrait)

### *précision 2*

D'abord cela chaque jour exclusivement d'abord presque tout tourne tout autour d'en avoir ou pas ne dépend comme je suis rien d'autre que cela celui qui demande mendie revendique de ne pouvoir s'en passer pour très élémentaire en vie sans espoir d'être quelqu'un d'autre qu'en activité principale exclusive de avant que je n'aie n'avons jamais désiré voulu jamais être je suis jamais ne voulons je ne sais plus ce qui n'est plus n'a jamais été moi.

### *narrateur 1*

Ce serait un samedi soir peut-être bien au commencement de juin ou septembre en raison de la même chaleur de ces soirées qu'il se promènerait quelques heures peut-être se traînant dans la foule plutôt que portée par elle tout en écoutant un très petit magnétophone à cartouches où il aurait enregistré des faits à lui survenus au cours des précédents jours, quelques noms de personnes ainsi que divers poèmes dans l'intention de se les réciter sans hésitation tout en dévisageant de temps à autre et autant que son étude lui en laisserait le loisir les jeunes filles préféremment mais pas uniquement mais toujours en essayant des refus indignés. Après un temps assez long de ses études et d'attente il parviendrait à se traîner plus ou moins attiré vers l'un

de ces dispensateurs automatiques où il boirait deux ou trois verres coup sur coup sans même prendre la peine de s'asseoir dans ces petits boxes à cet usage où l'on peut aussi manger bien qu'il eût comme toujours faim et même écouter de la musique il est vrai que l'on n'a pas choisie. Puis il se dirigerait de l'autre côté de la rue sur la petite place où se trouve une fontaine en se disant que là il entendrait sans doute moins de mots près de l'eau qui coule en permanence que dans ce dispensateur automatique l'écouteur toujours enfoncé dans son oreille.

*narrateur 2*

Ainsi ce pourrait être au commencement vraisemblable ou accessible. d'ailleurs à cet endroit et de cette manière n'avait-il pas déjà vu ou rencontré et très souvent de ces jeunes gens peut-être même un poète en train de lire un livre ou passant soudain devant lui avec une jolie femme au bras de cette démarche souple et facile qu'il admirerait tant. S'imaginant qu'il se rendait à l'une de ces soirées poétiques ou qu'il en revenait regagnant sa chambre pour y travailler et peut-être même avait-il enregistré sa voix à la radio sur son petit magnétophone. Qui pourrait le deviner en le voyant assis près de la fontaine. Du moins s'efforcera-t-il de se parler ainsi, ne voulant pas se dire pourquoi il viendrait ici regarder le cirque, pour regarder seulement. Aussi se replongerait-il dans son étude pendant un temps assez long pour lui qui ne pourrait guère demeurer plus de quelques minutes sans lever les yeux sur la foule. Peut-être plus, approximativement le temps de deux pages de son livre à son oreille et par cette voix incertaine, hésitante et si profondément altérée qu'il ne parviendrait jamais à la reconnaître. la sienne. s'imaginant que ce serait celle d'un de ces poètes, d'une jeune femme ou de son professeur lui récitant ou lui épelant ces vers et tandis que cette voix hésitante et maladroite — la sienne qu'il ne reconnaîtrait pas — énumérait ce qu'il avait fait la veille ou le jour

précédant la veille, il lèverait alors la tête pour regarder une très jolie jeune fille brune chaussée en bleu sombre et portant un tailleur violet, tirant sur le bleu, qui la ferait ressembler à une étrangère assise non loin de lui sur le bord de la fontaine avec auprès d'elle un jeune homme latin au visage très brun peut-être même espagnol ou arabe qui se serait approché aussi.

### *narrateur 3*

Du moins cette fois ceci, se dirait-il sans cesse, pourrait bien figurer le début le distraire de sa radio portative. Il lui suffirait par exemple de lui adresser la parole. Faudrait réfléchir au commencement. De l'époque où il commença de s'aventurer très loin dans la ville, très tard le soir, d'y retourner sans cesse bien qu'il saurait qu'elle lui tournerait le dos et qu'il devrait supporter le sourire de ces messieurs peut-être en raison de son allure peu assurée ou de son visage convulsé quelque peu.

### *détail*

Au miroir il penserait que d'ordinaire il a l'expression faciale quelque provocante du moins il lui semble avoir l'air méprisant certainement c'est peut-être ce qu'on pense de lui.

Ensuite, peut-être avant, peut-être après c'était la première fois. Il y aurait eu une première fois sans doute sans que je m'en rende compte puis des périodes d'isolement de plus en plus longues et cette idée du magnétophone portatif pouvant m'accompagner dans toutes mes sorties nocturnes ou autres. Peut-être avant, peut-être après. déjà cette douleur sourde impossible à identifier au bas du ventre, sur le côté, cet isolement volontaire

forcé. C'est ce qu'il y aurait eu déjà peut-être avant peut-être après.

Tout d'abord.

Puis encore.

Enfin :

la jetée et le port légèrement en retrait abrité une centaine de mètres tout au plus quelques maisons l'hiver la pluie sans cesse et le vent violent les vagues et l'écume sur le socle de pierre du phare de la jetée et l'océan tout autour invisible.

Il y aurait eu cette promenade chaque soir un peu avant la tombée de la nuit entre cinq et six heures comme mot à mot ou pas à pas sur la page entre le quai ou la jetée avec parfois une halte sur un banc enveloppé par la bruine l'écume de la vague nimbé invisible disparu et surgissant soudain comme de l'océan au milieu des visages fermés puis l'unique café ouvert sur le quai à cette époque juste le temps de parcourir le journal avec un demi de bière parfois deux jamais plus et cette chambre d'hôtel où il s'enfermait toute la journée un seul repas le soir à 19 h 30 précises dans la petite salle seul client ou presque à cette saison. Il y aurait eu quelques longues promenades à pied vers les champs de pierres dressées dans les ajoncs les épines dans le chemin creux et l'écume flottant au-dessus des alignements de pierres des flocons de neige ou des fleurs de pêcher dans l'air salé dans le vent et face à l'océan invisible puis des rafales de musique sortant du juke-box à l'instant d'ouvrir la porte les visages contre la vitre les châles noirs des femmes des psalmodies des chants des processions.

Il y aurait eu l'étranger oui cela c'est certain aurait été vérifié chaque jour à quantité de détails pour tous ceux qui le rencontrèrent sans le voir vraiment bien sûr toujours à l'écart pas un mot vraiment à l'exception des politesses d'usage ou des nécessités du repas du soir.

Il y avait eu le grouillement soudain le déferlement poissonneux de la nasse argentée crevant sur le pont des bateaux Il y aurait eu en effet cela ce regard-là pendant des heures immobile au milieu de

**l'effervescence invisible aux hommes et femmes plongés dans l'odeur poissonneuse de la nasse crevant le regard de la nasse qui crève sans cesse Il y aurait eu cela et le clignotement du phare du fanal des bateaux contre le quai sous la pluie pendant des heures de travail des mains coupant sectionnant le déferlement argenté et l'eau déversée pour emporter le sang à la mer.**

**Il y eut quinze jours ou trois semaines peut-être plus personne n'ayant remarqué son départ à vrai dire n'ayant jamais constitué à proprement parler une présence étranger à tous invisible même à la plupart et ne laissant derrière que quelques feuilles griffonnées et l'argent de son séjour à peine un souvenir diffus irréel dans son immobilité comme si personne n'était venu. ni plainte. ni recherche.**

**Il y a l'eau. le vent et le sang.**

**Il y a le temps tout ce temps passé devant l'océan invisible démesuré inutile et muet.**

**Ensuite.**

**Ce serait le reste du cercle (dont j'ai parlé) s'achevant à la faveur du vent par un mouvement incident, une des ailes maintenue toujours plus basse, ainsi qu'un côté de la queue. Ensuite il exécuterait un mouvement réfléchi vers la fuite du vent pour demeurer à la fin le bec tourné dans sa direction avant de recommencer inlassablement ses mouvements incidents et réfléchis contre le vent et continuer de tourner en rond.**

*narrateur 4*

**J'étais appuyé nonchalamment contre un muret à l'angle des rues 2 et 3, à l'endroit où la foule est la plus dense, complètement invisible je dévisageais tout en écoutant en sourdine des chansons d'amour en langue étrangère incompréhensible à mon micro-transistor dont je ne me séparais plus quand je sortais dans la rue. Je portais un costume d'été de flanelle un foulard**

de soie mais il ne faisait guère froid et surtout presque pas du tout de vent. Mes cheveux flottaient libres. Alors je vois une jolie jeune femme en fourrure qui passe. Elle me demande immédiatement : « Qu'est-ce qui est arrivé à ton pardessus ? »

Je lui réponds sur-le-champ :

« Es-tu une catin ? »

Elle recule d'un pas, et me regarde en plissant les yeux, la tête renversée.

— Pourquoi ?

— Peut-être que je serais intéressé ?

Après quelques secondes et sans changer de posture, la tête renversée et les deux mains jointes à son cou sur sa fourrure comme exactement j'en avais vu sur des images ou des revues venues de l'étranger de la métropole possiblement de la capitale, elle me répond

— Tu ne sais pas entrer en communication avec les autres. Puis tournerait le dos.

Enfin :

*narrateur 5*

Ce serait le même jour ou une autre fois d'une même année d'une autre année qu'il se retrouverait presque involontairement entraîné derrière elle. Ou bien était-ce une autre.■

19 vendredi  
St Yves  
139 228

mai

sinologie

D'autre part, ces études — parfois macabres — faites depuis le début du siècle par des scientifiques et par des médecins ont montré des détails que n'aurait pu connaître un peintre médiéval, même génial. Les traces de la flagellation — quatre-vingt-dix coups au moins sur tout le corps — portent la marque du « flagrum » romain, dont les lanières de cuir étaient terminées par deux petites boîtes de métal ou deux petites os. Contrairement aux représentations classiques, les clous traversaient non pas les paumes des mains, qui n'auraient pu supporter le poids du corps, mais les poignets, ce qui avait pour effet immédiat de faire repêcher le pouce à l'intérieur de la main. Ce les traces sont invisibles sur le saint-Suaire.

Preuve cela par l'expérimentation

En outre, l'homme dont l'image s'est imprimée sur le tissu de lin a été coiffé d'épines tressées, non pas d'ailleurs en couronne mais en calotte couvrant tout le crâne. Il a porté sur les épaules une lourde charge — le bras horizontal de la croix pouvait peser une cinquantaine de kilos ; il a tenté d'échapper à l'asphyxie qui étouffe tout être humain suspendu par les bras en prenant appui de temps à autre sur les pieds, comme en témoignent les deux directions suivies par les rigoles de sang coulant des plaies des poignets. Il a une plaie profonde au côté droit. Il a reçu des coups violents dont l'un a fortement tuméfié une joue et a brisé le nez.

Tous ces détails, conformes aux récits des Évangiles, renforcent évidemment les convictions des partisans de l'authenticité du Saint-Suaire. Mais, même si on écarte l'hypothèse de la peinture, il n'empêche qu'en l'état actuel des recherches, nul ne peut dire quelle est la matière dont est faite la double image, ni par quel procédé celle-ci s'est imprimée sur le tissu de lin, ni quelle est l'ancienneté de celui-ci.

Des études de poiliens prélevés par ruban adhésif sur le Saint-Suaire, réalisées par le professeur Max Frei, de l'université de Zurich, ont prouvé, pour vingt-neuf d'entre eux, qu'ils proviennent de plantes du Proche-Orient. Dix-sept appartenant à des espèces s'accroissant à terre sèche et poussant exclusivement depuis le désert du Néguev jusqu'à la mer Morte, à des espèces typiques des régions ibériques d'Anatolie ou des environs de Constantinople, les unes et les autres étant totalement inconnues en Europe occidentale. Là encore, l'hypothèse du faux est infirmée. Qui, avant le quatorzième siècle, aurait eu l'idée de mettre ces poiliens sur le tissu ? En outre, ces poiliens contribuent à renforcer l'histoire incertaine des pérégrinations du Saint-Suaire avant son arrivée à Lirey.

Notes pour Frottages

Maître, on se voit un instant c'est  
 comment la grande de la Bible, elle n'a  
 rien en elle. Absolue, ai, malgré tout  
 la chose, la chose, la croyance (le ai!)  
 la conviction, la volonté, se font ainsi  
 jusqu'à la.

Même vite, que vite - r - it? T'as pas  
 écrit cela en un seul soir (ou  
 y'a pas) mais cela peut être la seule  
 vérité personnelle.

George se met à lire à la suite de tout.  
 Vais l'aspect objectif de cette crise.  
 C'est moi? C'est la réaction du système  
 de la vie le way in her, personnel, le moi.  
 r - it.

Qu'est-ce que c'était ce way in her?

Lequel / volition / soul / que vite - r - it  
 elle se montre. En soi! Elle se révèle

Elle n'a la vérité. Absolue il  
 y a. le grand laide, une manifestation  
 au regard de l'existence.

Voici

L'herbe ceinture la vasière sur son pourtour est, de la plage jusqu'au chenal latéral et s'étend sur une centaine de mètres, pour cinquante de ~~longueur~~ <sup>largeur</sup>, jusqu'au chemin employé par les pêcheurs et même un peu au-delà, jusqu'à la pointe de l'île Basse. Il est essentiellement peuplé de joncs et de ~~Renouées~~ <sup>Renouées</sup> ~~poivre~~ <sup>poivre</sup> ~~de mer~~ dont les racines fortes fixent un sol pourtant plus meuble que celui du marais. Il ne surplombe ~~la surface~~ <sup>la surface</sup> que de quelques centimètres et se laisse recouvrir, au moins partiellement, à chaque marée. Au nord, les ~~renouées~~ <sup>renouées</sup> et les joncs ne cessent de progresser sur le plan de cailloux fortement envasés et rendus pour cela très glissants, qui s'incline jusqu'au chenal latéral qui marque la fin de toute végétation.

En sa partie centrale, cuvettes et mares, de trois à quatre mètres, se succèdent assurant l'écoulement des eaux jusqu'à la vasière par paliers successifs. A l'est, les joncs et les ~~renouées~~ <sup>renouées</sup> au contact de l'accumulation sableuse sont progressivement remplacés par l'angélique sylvestre, le rumex, l'oseille et la paille.

Cet herbu qui progresse au nord, au sommet du banc de pierre qui le domine d'un bon demi-mètre, se laisse au contraire entamer à l'ouest au contact de la vasière au point qu'à la frange de la plage, sur quatre à cinq mètres de large pour vingt de long, une nouvelle ~~accumulation~~ <sup>accumulation</sup> vaseuse s'est installée à partir de 1958 environ, avec l'apparition nouvelle de touffes de spartines, jusqu'alors très peu représentées. On pourrait dire ainsi que, l'herbu ne pouvant résister à l'ouest, en raison d'un ressaut trop faible, à la progression des vases, chercherait à s'étendre au nord sur une zone de bas d'~~astran~~ <sup>astran</sup> pierreuse, par le biais des ~~renouées~~ <sup>renouées</sup> plante ~~qui~~ <sup>qui</sup> facilement ~~résistant~~ <sup>résistant</sup> d'une immersion quasi continue.

α α α

~~Il ne s'agissait que de choses très infimes, de menus travaux nécessitant beaucoup d'attention et de minutie, du moins au début, car, une fois les techniques acquises, il ~~ne restait~~ <sup>rien à faire</sup>, sauf exception rarissime, ~~un~~ <sup>un</sup> enchaînement ~~de gestes~~ <sup>de gestes</sup> machinal de quelques gestes, devenus eux-mêmes presque invisibles à force de précision acquise par tant d'années de pratique. L'obscureté, ~~complète~~ <sup>complète</sup> étant le plus souvent nécessaire pour les opérations de décalque, de dessin et de photographie. Je n'y voyais rien. Ce ne fut bientôt d'ailleurs plus tellement nécessaire. Le travail semblait s'effectuer tout seul.~~

La place que j'occupais était si ~~large~~ <sup>large</sup>, et le champ de mes activités si ~~large~~ <sup>large</sup> que j'oubliais bientôt mes propres gestes. Tout se passait avec ces cols et boutons de chemise, ces colliers, ces chaînettes, ces montres, ces corsets et attaches de robes, ces ceintures de pantalons ou bandages hernières, ces jarretelles, ces bagues, ces anneaux de métal ou de cuir, etc, au bout des doigts, car j'avais vite pris l'habitude de détourner les yeux des visages, ~~des corps~~ <sup>des corps</sup>. Le plus souvent, malgré la pénombre ou l'obscurité, je fermais les yeux et promenais mes doigts sur la peau que je déplaçais lentement, reconnaissant au passage les dessins les plus ~~légers~~ <sup>légers</sup>, les sillons passagers ou persistants, les ~~aspérités~~ <sup>aspérités</sup> comme les plus profondes.

méthodes, se heurte ici à l'exceptionnelle rareté de telles formes. L'examen de la carte d'ensemble (fig. 1 et 2) montre qu'il n'y a pour ainsi dire pas de queue de comète simple et rectiligne, dont le plan montre avec évidence qu'elle s'accroche à un point d'appui bien dégagé, tout en n'étant influencée sur toute sa longueur que par des houles constantes. La seule qui réponde, à première vue, à cette exigence de simplicité est celle de Roc'h Louet du, au Nord-Ouest du village de Royau. Encore est-elle peut-être trop proche de la plage pour avoir pu évoluer en toute liberté.

L'îlot appelé Roc'h Louet du (fig. 4) est un massif granitique en forme de dôme, isolé au milieu d'un estran sablo-vaseux, à 250 m en avant du trait de côte. Il est doté d'une queue de comète sensiblement rectiligne, presque perpendiculairement au rivage, quoique légèrement déportée vers l'Est. Cette queue, d'une longueur de 110 m environ, ne domine que de quelques décimètres l'accumulation de sable qui s'est développée sur ses flancs. C'est qu'en effet l'extrémité de l'accumulation de galets est assez proche de la plage pour partager celle-ci en deux plages élémentaires qui ne reçoivent pas les mêmes houles, et tendent donc à faire front à deux directions différentes, en incluant la queue de comète dans leurs deux arcs opposés.

Cette accumulation est composée de petits galets granitiques ou filoniens, en proportions sensiblement égales. Mais les galets de granite sont de grain très varié, et par conséquent ne réagissent pas de la même manière au transport : certains se brisent, d'autres se désagrègent, les plus cohérents seuls s'émousent. Les diverses roches basiques ont des réac-

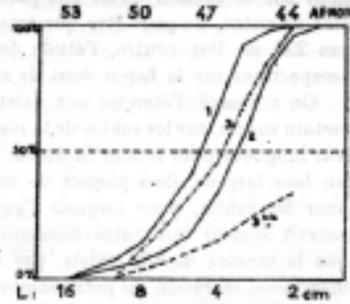


Fig. 3. — Granulométrie des galets de la queue de comète actuelle de Roc'h Louet du.

Diagramme cumulé du pourcentage, en nombre, des galets dépassant les longueurs portées en abscisse. L'échelle des longueurs est fondée sur la progression géométrique des normes AFNOR, de raison racine cubique de 2.

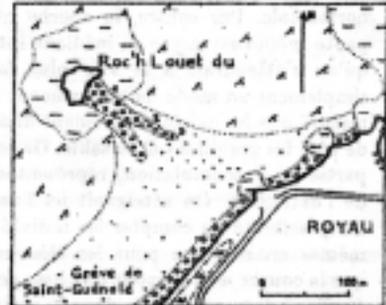


Fig. 4. — Plan de la queue de comète de Roc'h Louet du.

1. Platier rocheux. — 2. Estran sablo-vaseux. — 3. Plage de sable. — 4. Accumulations actuelles de galets. — 5. Accumulations de galets massifiées.

## **Partage et lisières**

(extrait)

Depuis bientôt vingt ans maintenant, je travaille dans un laboratoire spécialisé dans les relevés d'empreintes de toutes natures. Je n'ai plus en mémoire les raisons précises qui m'amènèrent à choisir ce métier. Sans doute est-ce le hasard, venu au secours de la nécessité où j'étais de gagner ma vie, qui aujourd'hui encore peut me tenir lieu d'explication.

D'autant que je m'aperçois que je ne trouve rien à en dire, en même temps où je ne peux le considérer tout à fait pour ce qu'il est, et uniquement pour ce qu'il est. Je ne puis jamais parvenir à cette exactitude, l'atteindre, maintenant moins que jamais que je lui consacre à peu près tout mon temps, et que c'est encore à lui que vont mes pensées, avec facilité, presque détachement, aux rares instants de liberté qu'il me reste.

Je n'ai, bien sûr, jamais pu parler de ce travail, à qui que ce soit. J'en ai longtemps souffert, mais désormais cela n'a plus d'importance, du moins de cette manière résumée et impersonnelle que l'on peut trouver dans n'importe quel manuel traitant du sujet, et qu'il m'arrive de reprendre à l'intention des nouveaux venus afin de les initier très rapidement.

Ce travail peut se résumer ainsi :

1) Repérage de l'empreinte et sa conservation elle-même comme objet de repérage, de référence et d'étude.

2) Relevé de cette empreinte par différents procédés, notamment : mensurations, décalques,

dessins, photographies, moulages, etc.

3) Reproduction de l'empreinte de l'objet dont il faut obtenir l'exacte identité.

4) Enfin, comparaison des empreintes suspectes avec celles obtenues.

Il ne s'agissait que de choses très infimes, de menus travaux nécessitant beaucoup d'attention et de minutie, du moins au début, car, une fois les techniques assimilées, il n'existait plus, sauf exception rarissime, qu'un enchaînement machinal de quelques gestes, devenus eux-mêmes presque invisibles à force de précision acquise par tant d'années de pratique. L'obscurité, presque complète étant, d'autre part, le plus souvent nécessaire pour les opérations de décalque, de dessin et de photographie, je n'y voyais rien. Ce ne fut bientôt d'ailleurs plus tellement nécessaire. Le travail semblait s'effectuer tout seul.

La place que j'occupais était si exiguë, et le champ de mes activités si limité, que j'oubliai bientôt mes propres gestes. Tout se passait avec ces cols et boutons de chemise, ces colliers, ces chaînettes, ces montres, ces corsets et attaches de robes, ces ceintures de pantalons ou bandages hernières, ces jarretelles, ces bagues, ces anneaux de métal ou de cuir, etc. Au bout des doigts. Car j'avais vite pris l'habitude de détourner les yeux des visages et des corps. Le plus souvent, malgré la pénombre ou l'obscurité, je fermais les yeux et promenais mes doigts sur la peau que je déplissais lentement, reconnaissant au passage les dessins les plus légers, les sillons passagers ou persistants, les moindres aspérités comme les plus profondes.

Il s'agissait, comme je l'ai dit, d'une tâche très minutieuse, incluant un grand nombre d'opérations purement mécaniques, répétitives. D'insignifiants travaux, en somme, où seule l'agilité des doigts était absolument nécessaire.

Il y avait la peau de ces corps aux couleurs et pigmentations indistinctes : ce contact anémié sous les doigts et ce froid.

Je fermais les yeux pour voir un clou fiché au mur,

une cordelette, un garrot, pendant que je découvrais, sous mes doigts, au niveau de la malléole, une trace circulaire. Et cela se palpait, se déplaçait, s'identifiait sans peine. Le reste, tout le reste, était affaire de routine : plâtres, clichés ou dessins.

Mais le plus étrange, sans doute, est que je pris très vite goût à ce travail. A tel point qu'après quelque temps d'adaptation nécessaire, je ne pouvais plus m'en passer. Je le recherchais presque, m'arrangeant les jours de congé, pour refaire ce qui avait été réalisé les jours précédents : travailler en quelque sorte pour moi seul, à vide. Pour le plaisir. Il m'arrivait très souvent, alors, de monter et descendre les boulevards, tout près du laboratoire, en me parlant tandis que mes doigts continuaient à travailler. Je ne pouvais plus les arrêter de parcourir ces corps, de palper, plier, déplier. Inlassablement.

Il m'arrivait aussi, parfois, d'écouter ma propre voix ou de me surprendre en train d'épier quelqu'un que, pour des raisons le plus souvent invérifiables, je croyais connaître ou reconnaître. Je parlais, je me parlais, presque à haute voix, sur un ton plus grave ou plus aigu. Je répétais tout ce que je disais autant de fois que cela était nécessaire au travail de mes doigts au-dessus du larynx, sur le ventre ou la nuque.

Repérer les formes et les directions.

Répéter circulaire pour quatre à cinq lignes non fermées et teintées de noir et rouge.

Dire superficiel ou profond et deviner un simple mouchoir aux pliures, flétrissures de la peau ou d'après la position du cou, transversal ou oblique, le rictus de la bouche, la langue, les yeux. Je ne voyais plus le corps mais seulement les traces d'objets et de mouvements, pressions, déchirures.

Je n'énumérais presque jamais les objets, je me fiais aux signes que je déchiffrais sans fin : signes angulaires

traits rectilignes simples peu profonds parallèles convergents ou divergents traits multiples disjoints barbelés emboîtés ou en éventails avec des sortes de

ponctuations volontaires ou fortuites.

J'avais besoin de voir cela, ainsi, de lui parler sans relâche pour accompagner le travail de mes doigts, pour empêcher qu'ils ne se raidissent et ne s'immobilisent tout à fait.

Il s'était passé quelque chose d'important sans doute, mais qu'il ne parvenait pas à percevoir. Quelque chose de très profond et d'irréversible dont il avait été tenu à l'écart. On avait choisi à sa place. Il était exclu alors même qu'il pesait de plus en plus lourd dans sa propre existence. Il lui était arrivé sur les boulevards, en dévisageant les promeneurs pour tenter de reconnaître un indice ou un signe dans leurs yeux ou sur leurs lèvres, de contempler ses mains avec une espèce d'appréhension, tant leur présence pouvait devenir effrayante.

J'évitais de plus en plus souvent de saisir les objets afin de ne pas les détruire. J'avais, je ne sais pourquoi, un besoin toujours plus impérieux de toucher, de pétrir, de malaxer pour me soulager de cette énergie qui me venait brutalement sous les paumes et au bout des doigts.

J'aimais le sable et le linge. J'aimais presser le sable dans mes paumes. J'aimais ce léger sifflement du linge. Ce courant de sommeil et de linge. Ce linge qui se tend et se plie. Se plisse et se froisse. Ce sable qui fuit, descend sur moi. J'aimais m'enfouir dans le sable et déplier le linge autour des corps. Je n'aimais pas le corps mais le linge qui l'enveloppe et le sable qui se caille sur moi. J'aimais ce bruissement de

**sommeil que l'on déplie puis cette mécanique des  
doigts comme un chut. J'écoutais ce bruit infime, cette  
infiltration, cette menace dans le silence et l'obscurité  
d'un tracé qui naissait sous mes doigts.**



**Gaston Planet**

*L'herbu ceinture la vasière sur son pourtour est, de la plage jusqu'au chenal latéral, et s'étend sur une centaine de mètres pour cinquante de largeur, jusqu'au chemin employé par les pêcheurs et même un peu au-delà, jusqu'à la pointe de l'île Basse. Il est essentiellement peuplé de joncs et de renouées poivre d'eau dont les racines fortes fixent un sol pourtant plus meuble que celui du marais. Il ne surplombe la vasière que de quelques centimètres et se laisse recouvrir, au moins partiellement, à chaque marée. Au nord, les renouées et les joncs ne cessent de progresser sur le plan de cailloux fortement envasés et rendus pour cela très glissants, qui s'incline jusqu'au chenal latéral qui marque la fin de toute végétation.*

*En sa partie centrale, cuvettes et mares, de trois à quatre mètres, se succèdent, assurant l'écoulement des eaux jusqu'à la vasière par paliers successifs. A l'est, les joncs et les renouées au contact de l'accumulation sableuse sont progressivement remplacés par l'angélique sylvestre, le rumex, l'oseille et la paille.*

*Cet herbu qui progresse au nord, au sommet du banc de pierres qui le domine d'un bon demi-mètre, se laisse au contraire entamer à l'ouest au contact de la vasière au point qu'à la frange de la plage, sur quatre à cinq mètres de large pour vingt de long, une nouvelle accretion vaseuse s'est installée à partir de 1958 environ, avec l'apparition de touffes de spartines, jusqu'alors très peu représentées. On pourrait dire ainsi que l'herbu ne pouvant résister à l'ouest, en raison d'un ressaut trop faible, à la progression des vases, chercherait à s'étendre au nord par une zone de plantes s'accommodant facilement d'une immersion quasi continue.*

Il s'était passé autre chose au cours de ces longues absences car je ne contrôlais plus le cours de mes pensées ni ces brusques accès de fièvre matérielle, cette tension vivante, fragile que je pressais entre mes mains jusqu'à la fin. Sans doute avais-je, moi aussi, besoin de partir, n'importe où, et d'y rester tout le temps nécessaire. Mais pour y faire quoi d'autre au juste ? Qu'y avait-il d'autre à voir ? Je n'en savais rien, et ne pouvais pas même le concevoir. Ce qui, à chaque fois, rendait un peu plus improbable l'instant de ce départ. De ce voyage, maintenant, je n'en avais plus aucun besoin. Et pourtant.

C'était ce silence. Non pas le silence je me suis longtemps mépris sur ce point —, mais une ligne dans le vide, dressée sur le vide. Pas seulement, en effet, le contact des doigts et de la peau, épiderme contre épiderme, mais ce voile de brume où jouent des fils brillants au-dessus du tracé raclé, parfaitement délinéé, fin, soigné, précis, formant ainsi un signe unique, insolite, qui émerge d'un ensemble inqualifiable.

Un homme au visage d'oiseau, qu'affirme un sexe droit, mais qui s'effondre.

Ce n'était pas ces choses, objets ou visages inanimés et tranquilles, à barbe de saule, où l'araignée continue de tisser sa toile. Non, ce n'était pas le silence, et cela doit être dit maintenant. Ce ne fut que bien plus tard, bien après, et à la faveur de cette mécanique obscure, répétitive et servile. Là même où, en quelque sorte, je ne l'attendais pas, car, déjà, cela ne m'appartenait plus, là où je ne m'appartenais plus.

Je discernais dans les fragments indéfinissables des éléments de dos ou de croupe de petites crinières en chanfrein des silhouettes de côté ventres culbutés, puis épars des croisillons une rangée horizontale d'arceaux une succession de traits obliques des plages



Pech-Merle

teintes en rouge et noir et toute une succession de ponctuations dont la signification m'échappait, surgissant au hasard d'une double ligne de cuisses à l'emplacement du garrot.

Cela recommençait, revenait sans cesse sous forme de flèches ou de crochets — non dans le silence — à la place des mots, de ce qui manquait sur cette peau boursouflée, blanchâtre, parfois tuméfiée, avec des teintes rouges ou mauves sur les parties saillantes. J'y reconnaissais des flèches disposées en triangle un blason tectiforme avec croix incertaine sur le cou un signe barbelé sur l'abdomen dans la confusion des traits et des stries. Les mains sur la peau, dans la peau spongieuse, humide et suintante, comme une terre mouillée, exsudant le dos ou la croupe du ventre gravide.

C'était cette accumulation qui s'était installée progressivement, qui s'abattait à tout moment, non le squelette ou le cadavre mutilé, non pas la frayeur à ce contact comme il le crut longtemps, mais cette forme de cécité par les mots, cette lecture aveugle, gommée, effacée, amputée jusqu'à l'usure. Par la suite, ce fut cent fois et plus sans moi. Non pas les yeux ou les mains, où toute ma force semblait parfois se concentrer, mais quelque chose entre les yeux et les mains, d'imprécis, de malhabile et de muet, obstinément : lèvres bleues. Cette image, cette réalité, cette ressemblance qui se dérobaient à mesure. Quelque chose qui n'arrivait plus à existence. Pas même une fois.

**Ce ne pouvait plus être effectivement un voyage dans la mesure où je l'avais fait des dizaines de fois et que j'en connaissais les moindres péripéties. Tout au plus le souvenir imprécis mais prégnant d'un autre voyage, déjà effectué, mais par quelqu'un d'autre que moi, dans un autre pays, pour des raisons de silence et de solitude.**

**J'arrivais après. Cela avait eu lieu, effectivement, mais je ne voulais toujours pas savoir comment. J'avais encore des velléités. Des impatiences. Des énervements. Même des exigences. Et des envies. Comme si tout cela pouvait me concerner encore, m'appartenir.■**



*"C'est l'entrée par l'hôtel Sully que je préfère"*

**Claude Ollier**  
**L'histoire vive dans l'écrit**

Ce livre de fiction, comme il est d'usage de dire — mais l'essai philosophique et le rapport documentaire drainent toujours une bonne part de fiction, et une fiction telle que celle-ci a sa belle part de document —, le 5<sup>e</sup> de Jean-Claude Montel, a été publié en 1981 dans la collection “Textes” de Flammarion alors dirigée par Bernard Noël et qui n'a pas pesé lourd un peu plus tard contre la vague télémediatique, par définition a-critique (l'audimat est l'arme anti-critique absolue) qui a submergé les grands éditeurs.

Par prémonition sans doute, sa page de couverture comporte une photo d'un court secteur de plage où le ressac a déposé nombre d'écheveaux de varech : à droite le sable, à gauche la frange ultime des vaguelettes, au centre un rectangle délimité par une cordelette tendue sur des pitons. Le titre du livre se détache en blanc sur cette image, que “partage” et “lisières” se disputent. Si l'on ouvre le volume, on le voit de même partagé en plusieurs éléments : un texte narratif fait de brèves séquences alternées avec un texte descriptif en italiques et une série de photographies en noir et blanc de gravures rupestres et de tableaux contemporains. Le sujet lui-même de la narration, victime d'une “absence” d'enfance et de mémoire, d'une sorte de décrochage qui tend à l'expulser de tout récit, est divisé entre première et troisième personnes ; la matière descriptive est celle d'une constante dissolution et recomposition des sols meubles et des flux marins aux limites imprécises et changeant presque à toute heure du jour ; les

figures reproduites sont le plus souvent élémentaires, points, droites et courbes, traits primordiaux s'aventurant dans le blanc.

L'organisation du livre correspond donc précisément et diversement aux termes de son titre. Sa lecture se nourrit d'effets de contiguïté, d'empiètement, d'opposition de ces matières. On peut le lire comme la mise en jeu, l'épreuve, de signes prélevés sur le discontinu de notre histoire très actuelle, se combinant et tissant les motifs d'un processus de dilution, de dissociation des liens affectifs et sociaux, d'incertitude touchant notre rapport au monde et la recherche de facteurs stables, communément vivables. On peut le lire aussi comme tentative d'imprimer une marque délimitant un territoire où l'acharnement et la volonté de savoir contrecarreraient la perte d'identité, la dissolution des idées humanistes dans les massacres programmés et le désespoir. Je le relisais ces jours-ci comme un des livres les plus justes et les plus émouvants de notre époque. Bien des événements majeurs de cette époque s'y croisent : la suspicion sur le langage et les tours rhétoriques de récit, cette forme de "cécité par les mots" — que le personnage — dont aucun "romanesque" ne vient transcender les partages ni ravauder les lisières — éprouve continûment, ces empreintes troubles, illisibles, qui jalonnent son chemin, non fiables, cette mobilité chronique des données répondant à la destruction des repères et à la récurrence du trauma.

Il est rapporté au début de l'histoire qu'un rêve autrefois mobilisait chaque nuit le sommeil du narrateur : "Je voyais à travers les vitres des formes incertaines et noires sortir de l'eau" (...) "L'endroit m'était familier, aussi n'étais-je pas vraiment inquiet". Il quitte le pays cependant, décidé à poursuivre dans les traces de ses prédécesseurs en ce lieu : "Jamais l'idée que tout l'édifice pouvait s'écrouler..." Mais le souvenir lui-même se fissure, la défaite de ce monde se précise, sans qu'il y ait eu franchement attaque. L'homme travaille à des relevés d'empreintes et décrit par le menu les stades de son quotidien labeur, où les plaques de verre riment maintenant avec les vitres du rêve, et ce qui se forme de l'autre côté de ces plaques, infime, minime, avec les êtres aquatiques d'enfance. Les empreintes de notre époque, les

signes flagrants comme les signes apparemment insignifiants, sont ainsi chaque jour à repérer, relever, cultiver, reproduire, conserver, tels quels ou par substitution d'image, de tableau, de langage. Le "poste de travail" est celui de technicien des relevés, celui de témoin passionné et soigneux, celui du peintre, de l'écrivain. Il est dit ici qu'il n'abdique pas, même s'il laisse parfois tout tomber, se décourage, ne comprend plus ce qu'il fait, à quoi ça sert. L'identité du personnage, sous les feux croisés des deux personnes narratives, tantôt se clive, ou se recompose.

On peut dire qu'il y a bien longtemps maintenant qu'elle a commencé de perdre de sa consistance, cette identité, de son opacité culturelle, des écrits majeurs au début de ce siècle ont noté les symptômes, signalé en divers styles de récit le phénomène et prophétiquement extrapolé ses implications ravageuses. Ce personnage-là, noyau dur de l'édifice-roman 19<sup>e</sup>, a entraîné, dans sa mutation, le fendillement de l'édifice qu'il soutenait de ses émois, et le roman-romanesque s'est mué en bouée de sauvetage de la noyade du lecteur. La mise en perspective de cette noyade et d'un certain rapport de l'écrit au monde en son état de dépérissement social, telle qu'imaginée par Jean-Claude Montel, est une des plus "documentée" et des plus convaincantes qui se puisse lire. Dépossession, relégation, privation de sens — "censure", dit justement Bernard Noël. Censure de l'Histoire, dans l'écrit, par un "postmoderne" de démission, confortable et rassis. Lisez ce livre si vous le trouvez, amis lecteurs, ses phrases sont actuelles, elles parlent de notre temps, plus encore peut-être aujourd'hui qu'il y a vingt ans. ■

## Véronique Pittolo

### Partage et lisières ou qu'est-ce que la fiction ?

A la fin de *Frottages*, on peut lire ceci : “le sujet. Faudra. Faudra bien commencer enfin oser cadenas et verrous”.

L’auteur hésite, semble-t-il, à se libérer de quelque chose, peut-être à faire naître une histoire, à faire parler un sujet...

Au début du livre, il évoque pourtant “Wolson le narrateur”, narrateur qui deviendra obsessionnel, difficile à cerner, tissant les pages d’une douleur vaguement identifiée.

Conscience beckettienne — ce nom me rappelle Watt ou Wolf — figure sauvage du monologue dont le lien avec le monde demeure incertain, difficile.

L’imprécision est cependant voulue et remarquable-ment maîtrisée ; chronologique d’abord : “Un vendredi ou un samedi ce fut” ; puis spatiale, le lieu étant “ce qui manquait”, lit-on plus loin. “Fouillis incernable et indescriptible”, lit-on encore...

Dès lors, à partir d’un temps aléatoire et dans un espace qui existe à peine, comment le livre va-t-il se construire ?

Qui parle ? D’où ça parle ?

Le narrateur de *Partage et Lisières* semble travailler dans un laboratoire, prendre des empreintes, palper des corps. Embaumeur ? Tatoueur ? Obscur officiant d’une morgue souterraine ?

“Je parlais, me parlais presque à haute voix... ...repérer les formes et les directions...”

Je ne voyais plus le corps mais seulement les traces d'objets et de mouvements.”

Ce narrateur permet-il à l'auteur de libérer le texte de l'histoire, du trop plein de récit, d'éviter les personnages (encombrants) et de restreindre l'action (romanesque) ?

Dessins, reproductions d'oeuvres abstraites, croquis, traits noirs accompagnent parfois le texte qui en devient l'écho; les griffures subtiles de Martin Barré sont-elles les équivalents plastiques d'une écriture qui tâtonne ? “L'obscurité d'un tracé sous ses doigts”, lit-on page vingt-six.

Des passages en caractères standard alternent avec des fragments en italique, ces derniers renvoyant à la description très précise d'une topographie maritime : marges, marais, lisières, bords et inclinaisons, creux et plats, tracés, figures étirées, dilatées. Comment ne pas penser ici aux obsédants motifs de Bram Van Velde, bras de terre vus du ciel, territoires isolés et scrutés à la loupe, mouvants, précaires.

Le texte en caractères standard relate l'expérience du narrateur qui modifie son point de vue en fonction d'une géographie aléatoire : “Je restais donc avec des morceaux de courbes, des arcs répétés, enchevêtrés en certains endroits jusqu'à la confusion, maintenant que l'histoire, que l'image fondait sous mes yeux”.

Histoire, image, récit et regard, notions qu'on trouve également dans certaines écritures contemporaines, bien qu'elles me semblent plus pertinentes chez de jeunes artistes plasticiens qui aujourd'hui investissent le champ narratif du cinéma, en construisant, par exemple, des ready-made sonores et visuels : Douglas Gordon, Pierre Huyghes, Philippe Parreno utilisent le doublage et le cadrage, le ralenti, le vrai faux scénario, pour proposer une expérience où la mémoire (le déjà-vu) est convoquée dans un jeu de miroirs et de détournements oniriques.

Mais relier le travail de Jean-Claude Montel à ce qui se fait aujourd'hui en littérature et en poésie, revient à poser la question du genre et celle des formes. Celles qu'il emprunte, renouvelées à chaque livre (monologues, narrations, poèmes), posent des questions de fond qui, elles, ne relèvent pas du pur contemporain : qu'est-ce que fabriquer un livre ? Comment placer un sujet qui dit "je" ? Qu'est-ce qu'une fiction ? Comment articuler un flux imperceptible entre objectivité et subjectivité ?

Les textes actuels les plus intéressants — ceux qui réactivent ces préoccupations en proposant des solutions aussi passionnantes qu'ouvertes et inachevées — sont souvent publiés en revues, et s'ils deviennent ensuite des livres, c'est seulement grâce à quelques éditeurs courageux qui maintiennent des choix exigeants.

Ces textes sont si singuliers, si uniques en leur... genre, qu'on finit par les lire comme de pures expérimentations, essais, travaux en cours, produits de laboratoire : la chimie prend-elle ou pas ? Est-ce que ça fonctionne ? Oui, parfois; parfois, non. Allers et retours incessants entre poésie et prose, "circulations" <sup>1</sup>, formes hybrides qui relancent "les éternelles questions de l'unité et de l'éclatement, de l'ordre et du chaos, que partagent les poètes et les romanciers, les philosophes et tous ceux qui s'essayent à penser ce qu'ils écrivent" <sup>2</sup>.

Parce qu'il n'est jamais uni-forme, le style de Montel a effectivement quelques résonnances avec les tentatives de déconstruction (et de reconstruction) auxquelles on assiste aujourd'hui dans les revues et lors des lectures.

La publication en revue permet d'ailleurs de ne pas se poser la question du genre (poème, prose, fiction, introspection), tandis que les éditeurs qui font les livres enferment leurs auteurs dans un label fixé une fois pour toutes (romancier, poète, etc.).

Les exemples sont nombreux où le vers s'allonge, se déploie — on lit alors une phrase, mais qui lit "phrase"

dit "prose" (?). Les strophes deviennent des paragraphes, le poème se confond avec la page qui, saturée ou épurée, se voit libérée de toute contrainte métrique.

Quelle que soit la forme choisie, la question du livre finit par se poser à un moment donné, qu'on soit dans un désir de narration ou dans sa subversion.

Philippe Beck me disait récemment ne pas considérer l'objectif d'écrire sans la possibilité du livre, en amont, le livre d'abord, malgré notes, brouillons et fragments, le souci d'une globalité devant l'élaboration du texte.

Qu'en est-il aujourd'hui du désir d'échafauder une construction ? Comment monter un ensemble qui tienne sans se contenter du kit, de l'assemblage plus ou moins hétéroclite d'éléments empruntés aux avant-gardes (Gertrude Stein, dadaïsmes et prosaïsmes, procédés de cut up réactualisés) ?

Certains instaurent des agencements nouveaux et des rythmiques décapantes (Thibaud Baldacci, Charles Pennequin, Christophe Marchand-Kiss), d'autres multiplient les niveaux d'écriture et de lecture par des mises en pages audacieuses (colonnes, petits ou gros caractères, pointillés, traits, espaces blancs); il suffit d'ouvrir Java ou Nioques, Action Poétique, If ou Quaderno. Que voit-on ? De multiples entreprises de réduction et de simplification de la langue, parfois même une poésie traditionnelle, souvent une prose découpée difficile à identifier (pas exactement de la prose, plus vraiment de la poésie...).

Peut-on trouver le terme idéal pour désigner ces micro-tendances, ramifications à vitesses et modulations subtiles ? J'en doute, pour le moment, car je constate une "tentation du fragment"<sup>3</sup>, cette difficulté de se situer entre désir narratif et jouissance lyrique, de trouver un compromis entre constat objectif et effusion contrôlée.

Quel est l'enjeu de cette contemporanéité ? Ne serait-ce pas le temps plutôt que le langage (celui-ci, on le tord, finalement, on le malmène, on en fait ce qu'on veut...) ; le

temps, c'est à dire une tentative immédiate d'exprimer le réel : "Comment trouver des formes au présent, à l'in-signifiant, comment, dire ce qui est devant nos yeux ? l'enregistrer ? le monter ?" <sup>4</sup>

Le temps de l'écriture dans sa vitesse d'énonciation, la justesse d'une langue dans une pensée qui est en accord avec elle. Beaucoup utilisent le présent pour affirmer une vérité, l'efficacité d'un ici et maintenant, les phrases ayant dès lors valeur d'énoncés (Nathalie Quintane), de concepts ou d'abstractions (Philippe Beck), d'évocations mêlant le temps de la mémoire à celui de l'écriture (Didier Garcia). Temps compté ou temps moteur, en boucle, en effervescence constante : "le temps qui me reste à vivre pour retrouver ce mot là... Quand je l'aurai retrouvé, je mettrai un point final au texte que j'écris." <sup>5</sup>

Lors des lectures publiques, aujourd'hui, il y a comme une urgence à dire, à transmettre : l'auteur est là, il s'exprime dans un temps donné (dix minutes, une demi-heure, selon l'attention et la capacité d'écoute du spectateur-auditeur, selon sa propension à "décrocher", bailler, croiser les jambes...). La poésie est d'abord vue, écoutée, puis lue éventuellement dans un second temps (en privé, chez soi, dans un temps étiré, non repérable). Poésie transmise par le corps de l'auteur, sa voix, une certaine mise en scène (est-ce là, la raison du succès d'un Tarkos ?).

"C'est un texte fait pour être lu avec ma voix... Comprenez-moi, il ne s'agit pas pour vous de le comprendre, mais seulement de l'entendre dans ma voix." <sup>6</sup>

Certaines lectures transforment le poète en performer actif devant un public passif (composé essentiellement de poètes, d'ailleurs). Afin de maintenir l'attention du poète-spectateur, le poète-performer s'efforce d'offrir un parcours sans faute qui tient du spectacle, voire du "one man show"; (on se souvient de Polyphonix, des onomatopées de Bernard Heidsieck, des prestations de

Bory, de Prigent ou de Novarina). Je pense particulièrement aux érucations athlétiques de Charles Pennequin. A ces récitations mêlant les anathèmes d'Artaud à un Oulipisme élargi, exacerbé.

Ainsi, la lecture publique modèle le texte qui se met à fonctionner comme une machine. (Le rythme beat de la tendance techno y serait pour quelque chose ?).

Sonore, scandé, martelé, il possède un impact puissant. Mais lorsqu'on passe à un autre régime de lecture, à la calme horizontalité de la page imprimée, chez soi, n'importe où ailleurs, dans un temps autre, il arrive que le même texte perde sa substance et devienne langue morte. Etrange alchimie.

Il me semble qu'un poème ou une prose sont "réussis", aboutis, dès qu'il y a accord parfait entre l'impact oral (effet sonore, puissance phonétique) et la profondeur d'une pensée sur le monde qui continue à s'exprimer *dans le livre*. "Le livre de poésie montre un homme dont aucun poème n'exprime la position, il est écrit sur un ton qu'une lecture à voix haute fait retentir, qui est le ton du phrasé ou le ton de l'idiome dans une langue." <sup>7</sup>

Revenons un instant à l'oeuvre de Montel.

Dans *Partage et Lisières*, deux polices de caractères différencient donc un niveau descriptif objectif d'une strate narrative fictionnelle.

Comment lit-on la poésie aujourd'hui ?

En zappant. Le lecteur devient plus libre — il peut choisir comme sur l'écran d'ordinateur il fait défiler tel fragment de texte, tel document consulté puis refermé — plus libre, mais plus vigilant, et aussi, paradoxalement, plus distrait.

J'ouvre au hasard quelques revues récentes (Nioques, La Lettre Horlieu-(x), If, Java, Action Poétique, Quaderno, Faciales, Avis de Passage) : que vois-je ?

Un ensemble foisonnant que je consulte selon le principe du recueil ; d'une page à l'autre, je suspends mon

vagabondage, m'intéressant à une mise en page claire, attirante, des colonnes, des paragraphes compacts ni trop longs ni trop courts; je lis de haut en bas ou latéralement; mon attention procède du travelling, du zoom, je m'arrête deux secondes sur un mot, une expression fait relief, me retient, je repars, tournant d'autres pages : là, des photos accompagnent le texte ou parfois même s'y substituent, ici des croquis, là des photocopies et des caractères finement disposés, plus ou moins gras, plus ou moins fins, signes mathématiques, logos, espaces blancs, intertitres, dialogues déguisés, propos captés, inventaires, citations détournées. Phrases flottant sans ponctuation, éclats, morceaux, fragments, "la tentation du fragment... réponse à une totalité tenue pour impossible... Si rien ne peut être dit, rien non plus ne peut apaiser le désir de dire... Tout peut encore être mis en mots, formulé, puisque n'existant qu'à l'état de projet, de désir, de possible, d'esquisse ou d'ébauche." <sup>8</sup>

J'avoue mon impuissance à unifier, à cadrer les choses avec précision.

Cependant, une telle diversité, ces rythmes qui s'emballent puis ralentissent, ces obsessions, tout cela témoigne d'une liberté stimulante.

Tout serait toujours à re-construire.

"Quand ? Où ? Comment ? Dire. se dire.

... Ce pourrait être au hasard. Un hasard qu'il reposait une fois. Deux fois. trois fois, etc.

...Comment le commencer." <sup>9</sup>

Une figure, bien réelle celle-ci, me fait penser au narrateur de Jean-Claude Montel. Il s'agit du peintre Francis Bacon qui, en 1974, répondait à un journaliste qui le questionnait sur sa méthode :

— Non, je n'ai pas de méthode.

— Alors, vous êtes dans le noir ?

— Oui, jusqu'à ce qu'il se passe quelque chose.

J'attends la chance.

Dans Jules et Jim, Kate, l'héroïne, dit :  
"Nous devons repartir à zéro et redécouvrir les règles, en  
courant des risques et en payant comptant".  
A bon entendeur... ■

## Notes

- 1 - Jean-Michel Espitalier, *Prose/Poésie, circulations ?*, éd. Fourbis, 1999.
- 2 - Isabelle Garo, *Prose/Poésie, circulations ?*, éd. Fourbis, 1999.
- 3 - Didier Garcia, Texte à paraître dans *Action Poétique*.
- 4 - Bruno Montels, *Prose/Poésie, Fourbis*, 1999.
- 5 - Cécile Mainardi, *Action Poétique*, N°156.
- 6 - Cécile Mainardi, id.
- 7 - Philippe Beck, *Contre un Boileau*, éd. Horlieu, 1999.
- 8 - Didier Garcia, *Prose/Poésie, circulations ?*, Fourbis, 1999
- 9 - Jean-Claude Montel, *Frottages*, éd. Flammarion, 1981.



*"Après 80, je suis allé parfois écrire à la terrasse du café de la Bourgogne au pied du marché Mouffetard et de l'église Saint-Médard."*

## L'enfant au paysage dévasté

(extrait)

Tout avait commencé pour l'enfant par une matinée de printemps, à cinq, peut-être six ans. Après avoir fait des détours pour l'odeur, pour voir et toucher son odeur dans la buée d'une vitre ou au hasard d'un champ ou d'un chemin. C'est cela qui restait seulement dans la lumière éblouissante et l'eau. Il compte les grains de sable, peut-être aussi les nuages. Il sent, s'agrippe, s'enfouit et s'imbibe de sons, de couleurs et d'odeurs. Il attend. Cela a commencé ainsi, dans l'affairement du temps vide, dans cette fraîcheur où il bâtit et construit sans relâche, sans effort. Et il comprend l'instant où l'eau du fleuve va atteindre ces hauts de berge où il se tient. Il mesure l'éloignement dans la proximité qui lui est donnée pour les faire coïncider. Venir mourir là où il se tient immobile dans cette chaleur et où il voit trembler et vibrer tout ce qui a été mis en branle depuis le matin pour ce court instant de répit. Vers midi, déjà précisément évalué. Un jour, il croit s'en souvenir, ce fut bien ainsi, entre 1945 et 1946. Bien avant que la musique n'existât, avant les mots même, avant le nom : là où il faisait avec l'eau et le sable, peut-être dans un langage de sons et d'odeurs. Alors ce fut midi tout à coup dans la buée tremblante de l'été et il vit une musique, de très loin, bien avant de l'entendre. Une flûte et un hautbois la précédant. Si seule, si souvent. Et tellement silencieuse.

C'est ainsi qu'il se parlait sans un mot, dans la douceur de l'eau et la fièvre caressante des rigoles et des remparts dressés, dans la chaleur enivrante et

bleutée. Ce midi-là. Tout a commencé par une musique qu'il vit s'approcher au bout de la route, tout à coup, comme une voile sur la mer, nimbée. Un éblouissement s'ouvrant et se déchirant. Un fasèyement de linge blanc dans le tremblement immobile de la chaleur. Si longtemps, si longue à venir. Le voici donc pour la première fois. Dans la voix de son silence lui apportant l'image de plus en plus nette, de plus en plus blanche, de plus en plus précise. Il accourt jusqu'à voir distinctement et toucher. Tout s'abîme aussitôt.

Voilà ce qu'il reste d'elle. Il tient quelque chose comme de la lumière. Un éclat. Mais il ne se souvient plus de son visage. C'est ainsi que cela a commencé et se répétera.

Il trie, il amasse, il classe, il explore sans jamais s'éloigner très loin. Il fixe des limites infranchissables, des clôtures, des frontières. Il invente des lisières, des seuils. Il fabrique de l'espace et du temps et imagine qu'ils peuvent coïncider et se superposer. Continuer ensemble. Durer toujours.

Il garde avec lui un mouchoir ou son ours en peluche et ne s'en sépare jamais, car il n'a encore aucun souvenir.

D'elle ou de lui ?

Ni l'un ni l'autre ne se doutant jamais qu'il les attend presque chaque jour avec un son, un parfum, un morceau de bois. Presque rien. Il glisse entre les deux, s'interpose entre le rythme des marées et celui des saisons. Il voit leurs silhouettes s'en éloigner puis se rapprocher. Il les voit s'éloigner, puis se rapprocher. Faire, comme le vent, un tour complet en un seul jour. Il marche et piétine cela sans cesse, de dépit et d'espoir, avec ces parfums de mouchoir, lui demeuré, présent avec moi, oublié : pour approcher, se rapprocher insensiblement de l'instant où.

Quand elle apparaissait au bout de la route il la reconnaissait immédiatement.

\*  
\* \*

L'été il se met à la fenêtre et l'hiver devant la porte d'entrée. Sa grand-mère lui crie : « Ne te penche pas comme ça, tu vas tomber », ou bien « Rentre, maintenant tu vas attraper froid. » Il les regarde passer un à un ou bien par petits groupes échelonnés comme un peloton interminable et toujours identique dans sa diversité même. Car aucun ne se ressemble, mais ils forment à eux tous un ordre quotidien dont le déroulement ne varie guère, si bien qu'il peut, à tout moment, déduire le temps qui le sépare du moment où elle apparaîtra : le midi derrière Bouton d'or et le soir entre la Bascule et Caoutchouc.

Il y avait les sobres. Les punctuels. Les solitaires. Les incertains et les imprévisibles. Les bavards. Les gais et les tristes. Sacré matin et Rit toujours. La Catin. La Fessée. Le Balafre. La Belle Brème. Bec de lièvre et Barbillon. Charlemagne, Merle noir, Bouton d'or et Bec de rat. La Bique, la Beurrée et la Godille. Ribouldingue, la Bascule et Caoutchouc. Bec d'aloise, Tête de chat et Bec de foin... Et tant d'autres, qui habitaient la Haute-Ile, la Basse-Ile et Trentemoult et le saluaient en passant d'un geste ou d'un regard. Ceux qui parfois revenaient à pied en chantant. Ceux qui avaient fait trop de cafés et dont les feux de position clignotaient et zigzaguaient dans la nuit. Ceux qui finissaient dans un fossé où ils s'endormaient jusqu'au matin. Ceux enfin qui disparaissaient de plusieurs jours.

Il sacrifiait presque chaque jour à ce rituel de l'attente, comptant sur ses doigts jusqu'à dix, puis à cent si elle était en retard. Recommencant jusqu'à ce qu'il la vit. Craignant qu'elle n'arrivât en même temps que son père et de ne pouvoir passer avec elle ce temps entre midi et une heure. S'il lui en faisait le reproche, agacée, elle feignait de ne pas entendre ou de ne pas

**comprendre. Son silence l'impatientait, le faisait pleurer de rage.**

\*  
\* \*

**Pendant les premières vacances passées en Bretagne, elle apprit à aller à bicyclette avec un jeune homme de Paris qui se trouvait dans la même pension que nous. Son père prétendit qu'elle n'y arriverait jamais.**

**Chaque matin il la voit partir et traverser le pont qui enjambe le canal. A quelques mètres en dessous, cannes à pêche levées, nous la regardons passer. Elle porte une robe d'été blanche ou crème à larges volants et le jeune homme qui lui tient la selle la suit en courant. Quand ils reviennent, une heure plus tard, son visage est empourpré. Elle est souriante et détendue. L'enfant ne se souvient pas de l'avoir déjà vue ainsi. A table, elle vante la gentillesse et la patience du jeune homme. Nous remarquons son empressement et sa sollicitude à son égard. Elle rit de ses chutes dans les fossés et raconte comment il doit courir derrière elle dans les descentes pour la rattraper. Son père feint de ne prêter à tout ça qu'une attention distraite. Il se tient à l'écart et observe. Mais il n'en démord pas : « Elle ne pourra jamais rouler en ville. » Elle ne répond rien, n'écoute pas les remarques de son mari, et chaque jour va faire sa promenade avec le jeune homme qui l'accompagne maintenant à vélo. Il est intarissable sur ses progrès. Elle, les minimise, car la situation lui plaît de pouvoir s'absenter une heure ou deux chaque jour. Elle est romanesque et cela son père ne le comprend pas. Pas plus que ses robes et ses chapeaux qu'elle perd en chemin et que le jeune homme va chercher dans les buissons. Cette « extravagance » lui est incompréhensible, presque insupportable. Il casse ses lignes, ne prend rien. Ou**

peut-être perçoit-il autre chose qu'il ne peut exprimer. Il y a une sorte d'étrangeté, presque d'incongruité de sa mère sur un vélo. Quand elle se hisse sur la selle et dispose longuement sa robe tout autour. Puis de la voir démarrer lentement, en zigzaguant, comme si elle allait s'écrouler quelques mètres plus loin ou ne jamais pouvoir s'arrêter. Un frisson le parcourait à chaque fois qu'elle se juchait sur sa selle, presque une souffrance dont il ne sait plus si elle remonte au temps où elle était assise de travers sur le cadre de son père, ou à celui où, allant seule, il découvrait des linges et des culottes tachées de sang dans ses sacoches au milieu des produits ménagers.

Il s'attarde longuement devant la selle de cuir brun et lisse, en forme de cœur pour y passer la main, en proie à un trouble si profond qu'il lui semble que cet objet-là est vivant sous ses doigts, comme il doit l'être aussi pour sa mère de la blesser ainsi. Il resta longtemps en proie à ce trouble d'obscénité, à chaque fois qu'il la voyait se hisser sur sa selle, ainsi qu'en d'autres circonstances plus inexplicables encore, notamment par ces jours de grande chaleur, où bras et jambes nus, sa robe flottant dans le vent, elle croisait, fine et légère, des groupes d'ouvriers en béret et bleu de travail, qui la saluaient en hochant la tête à plusieurs reprises sans lever les yeux de leur guidon. Et puis il y avait cette circonstance particulière où il la surprenait entrant aux « cabinets ». Nous utilisions alors des feuillets couverts et aménagés d'un siège en bois dans un coin du jardin. Nous y allions chacun à des heures bien particulières avec beaucoup de discrétion. Nous ne parlions jamais de ces cabinets entre nous, pas plus que de son contenu que le grand-père épandait chaque année sur la terre pour faire pousser choux, carottes et pommes de terre. Il aimait bien cette casemate avec sa petite porte en bois disjointe percée d'un losange en sa partie supérieure et munie d'un crochet à l'intérieur. Surtout l'été où, dans la chaleur bruissante et bourdonnante, il s'abandonnait à l'odeur ainsi qu'à des sentiments

troubles et contradictoires qui le harcelaient d'y prendre plaisir. Il y restait parfois de longs moments, assis au-dessus des déchets et excréments familiaux, pour un temps dans sa propre odeur, tenant une feuille de papier journal à la main qu'il déchirait en petits carrés, à tenter de comprendre ceci : pourquoi lorsqu'il la voyait refermer la porte jaune derrière elle était-il pris immédiatement de haut-le-cœur, tant sa présence en ces lieux lui était insupportable ? Et pourquoi, s'il la voyait sortir, rien sur son visage, ni dans son comportement ne trahissait la moindre gêne ? En ces instants, son dégoût était si grand qu'il devait s'éloigner et lutter de longues minutes pour chasser cette image d'elle assise sur le « trou ». Cette obscénité qui revenait sans cesse le soir avant de s'endormir.

Enfin, il y eut ces longues semaines passées avec cet ami de ravitaillement de son père. On l'appelait Aga. N'avait pas de travail et sa femme venait de le quitter. Il s'asseyait le soir au coin de la table en silence et, le nez dans son assiette, mangeait sa soupe en faisant beaucoup de bruit. Les yeux baissés, le plus souvent, il ne répond qu'à son père par monosyllabes. Sa mère en prend pitié, quand elle en parle, dans le même temps ou sa présence l'indispose. Car c'est elle qu'il n'ose pas regarder. Elle insiste donc, « à cause des enfants » pour qu'il prenne seul son repas du soir, à la cave, là où on lui a installé un lit.

Il y restera quelque temps, puis, pendant de nombreuses années, il passera chaque jour à vélo devant la maison sans jamais y lever les yeux, avant ce soir d'hiver où une voiture le culbutera sur le bas-côté de la route. Il se souvient encore du bruit mou qu'il fit en retombant sous le lampadaire, de son corps encore chaud sous la canadienne que son père lui avait donnée à son départ et qu'il n'avait jamais quittée de toutes ces années, de ses yeux grands ouverts quand on le tourna sur le dos, tandis que le sang coulait à sa tempe et au bord de ses lèvres bleuies.

**H : Dans *L'enfant au paysage dévasté*, on retrouve un récit presque classique.**

**L'une des premières contradictions simples qu'il faut lever est celle-ci : plus la matière (vécue personnellement ou non) de cet objet qui change et que nous appelons narration, est en apparence riche — le mot étant pris ici dans son acception quantitative — et plus sa mise en forme écrite paraît superflue, voire inutile ou vaine**

**JCM :** C'est un récit autobiographique avec des moments de grand lyrisme. C'est un hommage à ma mère, encore qu'il y ait des choses très ambiguës dans ce livre. Je l'ai écrit juste après sa mort. Là je n'avais plus rien à cacher : je pouvais parler du lieu qui a disparu effectivement. Je voulais dire plus complètement la totalité de la dévastation. Il fallait aussi que cette autobiographie se souvienne de ce que j'avais écrit. *L'enfant au paysage dévasté* boucle cet ensemble de six livres. Après je n'écrirai plus que des livres uniques et séparés. Mon projet a toujours été de retrouver, à partir d'une documentation très précise et d'une expérience personnelle plus que l'esprit du temps, ce que ce temps n'avait pas donné. Il fallait le lui soustraire pour donner une idée de ce qui s'était passé. Ecrire aussi ce qui ne s'est pas passé mais qui m'a fait changer. Cette recherche continue de formes nouvelles, avec des continuités, a représenté une grande partie de mon travail. Comment arriver à trouver une forme qui peut faire tenir ensemble ces éléments hétérogènes. Il arrive un moment où tu trouves une pâte. A ce moment-là, quand ça marche tu peux intégrer beaucoup de choses, à toute vitesse. Tu peux organiser des collisions qui donnent à cette forme son relief, cette force d'évocation, de suggestion qu'un travail linéaire, même accumulatif ne donnerait pas. Un des rares à avoir réussi dans cette accumulation c'est Pérec dans *Je me souviens*.

**H : Lorsque tu écris, penses-tu à un lecteur ?**

**JCM :** Non. Je n'ai jamais eu l'idée d'un lecteur. Il n'y avait qu'un seul lecteur qui m'intéressait, c'était moi. Je travaillais jusqu'au moment où je pouvais être lecteur. Je mémorisais toutes les phrases et surtout ses rythmes. Tu es alors ton propre lecteur et tu peux décider de ce qui va ou non. Tu

peux lire une page et l'entendre sonner dans ta tête comme n'appartenant plus au monde dont tu l'as sorti, plus au rêve que tu as noté, plus aux notes que tu as prises mais qui est devenu un tout lisible. Et à ce moment-là si elle est lisible pour toi devenu lecteur, elle est lisible pour les autres, quels qu'ils soient.



*"J'ai aimé trainer le soir au S elect et au R osebud, rue D elambre, où les noctambules (se) finissaient en écoutant du jazz devant un Chile con carne."*

## Philippe Boyer

### L'écriture au paysage dévasté

A reparcourir l'œuvre de Jean-Claude Montel et plus particulièrement les six romans qu'il a rassemblés sous le titre général du *Cycle de l'appartenance*, depuis *les Plages* en 1968 jusqu'à *l'Enfant au paysage dévasté* en 1985, on ne peut manquer d'être frappé par l'extrême cohérence, l'unité de ton de l'ensemble. Comme s'il s'agissait d'un seul récit déployé en six variations sur quelques thèmes récurrents, écrit dans la coulée d'une langue unique, meurtrie et pourtant dure comme le marbre — ne dit-on pas du sculpteur justement qu'il meurtrit le marbre ? — une langue déchiquetée et granitique en même temps, comme sont les barres de roches battues par l'océan, une langue haletante aussi, comme si les mots cherchaient à soufle court le hâvre d'un sens où s'apaiser.

L'appartenance, comme condition nécessaire à la reconnaissance par soi autant que par l'autre d'une identité, semble bien s'être un jour défaite simultanément sur tous les fronts, dans un moment de perte, d'irréversible défaillance. La question étant alors : comment renouer ces liens rompus ? Et du même coup, omniprésent dans ces récits, le corps apparaît lui aussi meurtri de ces déficiences, comme s'il venait de livrer combat en un corps-à-corps exténuant contre lui-même, lutte entre ces deux parts de soi qui seraient d'un côté le désir de la langue sur le versant de l'écriture, et de l'autre une langue du désir sur le versant de la réalité vivante, l'écriture demeurant en dernier ressort et de livre en livre, trace et témoignage de cet affrontement, tout autant que travail de deuil sur ces déficiences. Deuil qui s'applique ici

plus particulièrement à un lieu, toujours le même, comme le paradigme de tous les lieux désormais devenus inhabitables, depuis *les Plages* le premier livre jusqu'au *Paysage dévasté* du dernier du cycle. Un lieu qui se tiendrait aux abords d'un fleuve tout près de se perdre dans la mer. "Mais surtout, mais exclusivement, il y avait le fleuve. (...) mais surtout le fleuve et les enfants en été dans ce paysage dévasté..." (*Frottages* p. 62). Et pour peu qu'on insiste à le lire, un lieu qui s'entendrait en étrange résonnance mallarméenne : " RIEN N'AURA EU LIEU QUE LE LIEU EXCEPTÉ PEUT-ÊTRE UNE CONSTELLATION." Traduisons : rien n'aura eu lieu en effet au cours de ces six variations que le lieu du *paysage dévasté*, excepté, et c'est considérable, la constellation des six livres.

D'abord le cycle en son ensemble. Rien de commun, on s'en doute, avec les cycles romanesques à l'ancienne, à la manière d'un Zola ou, plus proches, d'un Martin du Gard ou d'un Jules Romain. Ce qui fait ici l'unité, la forte cohérence de l'ensemble, ce n'est évidemment pas la matière proprement narrative, personnages et épisodes, mais la composition architecturale d'une écriture.

Profitant de l'occasion, elle n'est pas si fréquente, pour rappeler qu'il y eut dans la littérature française de ces décennies un peu vite oubliées des années soixante et soixante-dix, trois cycles littéraires de cette nature qui, par delà leurs singularités propres, eurent en commun la qualité assez rare de conjointre à parts égales en de complexes intrications, le travail de la langue sur la scène privée de l'écriture et les langues du travail avec tout ce qu'elles supposent de violences et d'aliénations diverses, sur la scène collective de l'histoire. Trois œuvres de proses narratives en forme de cycles qui furent éradiquées toutes trois avec la même énergie sous le fallacieux couvert du fameux "retour au romanesque", comme s'il avait jamais disparu de la langue, le "romanesque", nul d'ailleurs en cette entreprise de fossoyeur n'ayant songé à s'expliquer sur ce qu'il fallait au juste entendre par là, le "romanesque". Trois cycles donc pour mémoire, passés par pertes et profits aux bilans médiatiques de la littérature de ce temps : les six volumes de *l'Hexagramme* de Jean Pierre Faye, les huit volumes du *Jeu d'enfant* de Claude

Ollier et les six volumes de ce *Cycle de l'appartenance* de Jean-Claude Montel.

Retour au lieu donc de cette appartenance, là où a eu lieu le lieu de l'enfance, le "paysage dévasté", enfance à laquelle il aura bien fallu désappartenir, d'où le travail de deuil, à *perte de vue*. Car le regard tient lui aussi en ces récits une part essentielle, un regard scrutateur qui fait preuve d'une vigilance jamais prise en défaut de l'œil qui cherche à voir, pas seulement le paysage ou les visages de ceux qui l'ont traversé mais aussi "l'arrière-pays" au sens où l'entend Yves Bonnefoy, cherchant à y saisir de secrets tracés, d'hypothétiques graphismes, à décrypter les signes, les hiéroglyphes, tout ce qui a pu se déposer là en écritures illisibles, par exemple sur la surface éminemment énigmatique de l'éstran au retrait de la marée.

Au commencement, *les Plages*, récit en lamelles, en éclats. Des indices, des signes discrets, peu crédibles et pourtant. En somme presque rien mais beaucoup mieux que rien, tout un monde. On songe à *Cosmos* de Gombrowicz, là aussi presque rien et tout un monde, un bout de bois, des clous, un oiseau mort. "Personne ne pourra jamais rendre le bredouillement de l'instant qui naît", écrit Gombrowicz. Seul recours, les petits signes. Un oiseau mort par exemple. A la fin de *Frottages* : "rencontres au bord du chemin l'oiseau mort puis l'aboïement des chiens..." (p. 125).

*Les Plages*, un récit donc de pièces et de morceaux, de petits signes, d'indices, mais derrière les apparences de morcellement, il n'est pas difficile de percevoir la forte unité organique qui sous-tend le récit, comme une sorte de serpent qu'on apercevrait en étrange reptation autour d'un mort. Est-ce le récit qui a littéralement de ses mots tranchants tué l'homme ? Ou ne s'agit-il pas plutôt, sous le masque du récit, d'indiquer dans le mouvement même de l'écriture une *place du mort* ? Et après tout, n'est-ce pas là le propre de tout récit de littérature, résultant d'un travail d'écriture, d'un travail de et dans la langue qui ne se laisse écrire qu'au prix d'une perte radicale, que d'être requis par sa nature même d'indiquer une *place du mort* ? Marque d'une disparition, d'une absence, d'un blanc, d'un vide. En ce sens Bouvard et Pécuchet s'en

repaissent, de cette béance qu'ils creusent à vouloir la remplir. Julien Sorel, le Père Goriot, Emma Bovary et combien d'autres sont à ce point hypnotisés par cette *place du mort*, que finalement le récit ne se leste qu'à les y précipiter.

Dans *les Plages*, il est bien question d'un mort en effet, le narrateur s'acharnant à vouloir élucider les circonstances de cette mort, un homme qu'il a connu autrefois et dont le nom, si l'on veut bien prendre la peine de le lire, pèse son bon poids de mort en effet. Prénom : Pierre, entendons-la tombale, ou tombé, lui Pierre, dans son trou. Nom : Le Guen, nom sonnante breton et dont il est tentant de rétablir l'orthographe. *Gwenn*, dans la langue d'ici, du lieu des plages précisément, c'est le *blanc* ou le *but*, la *cible*. Le récit s'enroule autour de ce blanc marqué du nom du mort, à la fois sa cible et sa tache aveugle. Le travail d'écrire pourrait bien relever à certains égards de l'art du tir à l'arc dans le bouddhisme Zen, viser la cible en fermant les yeux, en l'intériorisant, comme l'écrivain, ne ménageant pas ses ruses, intériorisant lui aussi sa cible, à savoir précisément la réalisation du livre, non comme objet manufacturé mais là où il manque à dire, c'est-à-dire à la *place du mort*, en sa tache aveugle, en cet irrémédiable blanc qu'il aménage comme objet même du désir d'écrire, les ruses pourvoyant aux parures du récit, des représentations imaginaires.

“Pour écrire, dit Montel, il faut avant tout en avoir le désir. Et spécialement le désir de la langue et de sa syntaxe.” Désir de la langue en tant qu'elle matérialise le territoire de l'absence du livre. Et tout autant désir d'y rétablir un lien d'appartenance à l'enfance, à l'amour, au travail, à l'histoire, le moment venu où ces liens ne se conjuguent plus qu'au passé. Osons dire : le moment venu d'écrire.

Le *Cycle de l'appartenance* alors devenu tout autant cycle de l'errance, de la déshérence, de l'abandon et de l'oubli, en écho au beau titre de Blanchot, *L'attente, l'oubli*. L'acharnement de l'anamnèse est devenu l'acharnement de Sisyphe, écriture comme *frottage* obstiné sur le mur froid de l'oubli, ne parvenant plus à en soulever la chape de plomb, et d'autant moins qu'il ne s'agit pas du simple oubli de sa propre histoire singulière mais d'un oubli collectif, d'un enfouissement historique. Dans *Frottages* : “Lui qui n'en finissait pas, n'en

finirait jamais plus de se souvenir de cet oubli collectif. Inutilement.” (p. 20) Et les premiers mots du livre : “Ce pourrait être au hasard. Un hasard, qu’il reposait une fois. Deux fois, trois fois, etc.”

La perte des appartenances renvoie au hasard que rien n’abolit jamais comme on sait, ni le coup de dé, ni le coup de plume. Hasard du désir aussi qui ne s’alimente que de l’absence de son objet. Et pour ce qui concerne le désir d’écrire, pas seulement désir de la langue mais tout autant désir de dire, de ce *dire* qui se tient en réserve d’un *dit*, résistant, selon le mot de Lévinas, à “l’emprise que le *dit* exerce sur le *dire*.” Toujours au début de *Frottages* : “Dire. se dire ; lui dire.” (p. 9) Mais à qui, dès lors que les liens de l’appartenance ont été rompus ? A soi ? à l’autre, absent ? A l’autre de soi ? A l’image dans le miroir ? Ou plus désespérément, à la cantonade ?

Puisqu’il est ici question d’écriture, on peut parler tout autant de l’emprise que l’*écrit* exerce sur l’*écrire*. L’*écrit* soumet le mouvement d’*écrire* à sa loi, il n’en est pas le résultat mais le témoin, la trace écrite de ce que l’*écrire* n’écrira jamais, ne se déployant que sur l’horizon d’un texte perdu d’avance, l’impossible objet du désir d’écrire. L’*écrit* est une trace, un tracé, pour mémoire de ce qui n’a pas eu lieu là, qui n’a pas de lieu. “Poser l’écriture comme pratique, dit encore Montel à l’époque précisément où il écrivait *Frottages* qui sera suivi de près par *Partage et lisières*, c’est se placer non pas du côté du texte écrit et susceptible d’être objet d’étude mais du côté du créateur agissant concrètement sur ce matériau qui est la langue.” (*Change*, n° 34-35, mars 78, p. 21-22) Et un peu plus loin dans le même texte : “Écrire, c’est toujours marquer et raconter l’histoire d’une aphasia linguistique.” En cette seule petite phrase, c’est toute une théorie de la littérature qui s’exprime. *Ecrire*, ce serait donc raconter, sous les parures du récit, qu’on ne peut ni le dire ni l’écrire, l’objet du désir de dire et d’écrire. Le récit n’étant que “cet édifice non encore achevé de construire et cependant menacé de toutes parts, fuyant dans l’écriture.” (*les Plages*, p. 59)

Dans *Frottages*, le narrateur est démultiplié, disséminé, il s’appelle Wolfson, le fameux schizo des langues. Mais ici ni

l'auteur ni le narrateur ne sont schizophrènes. Il s'agit bien plutôt, par l'effet de cette démultiplication d'un même sujet-narrateur, de témoigner par l'écriture et sur le mode de "récits", de la schize historique entre le sujet et son histoire individuelle et collective, indissociables l'une de l'autre en leurs intrications inextricables ; d'écrire l'impossible anamnèse de "l'oubli collectif", d'écrire ce qui ne peut pas s'écrire, d'en porter témoignage. En d'autres termes, de marquer la *place du mort*, là où le lieu a eu lieu en effet mais un beau jour a cessé d'avoir lieu, là où s'est rompu le lien d'appartenance. Alors l'écriture, toujours dans *Frottages*, "Comme une lutte, une mêlée gigantesque avec la chute de l'écroulement de mastodontes." (p. 15) Que sont-ils donc ou qu'ont-ils été, ces mastodontes effondrés ? Peut-être justement des lieux d'appartenance, mais cette fois, gigantesques et monstrueux, les mastodontes, des lieux qui ont fait de ce siècle le plus terrifiant de l'histoire humaine, aussi bien la "patrie" des revanchards de la première guerre que le communisme stalinien, le nazisme, les camps. Et l'écroulement de ces mastodontes ne serait rien d'autre que la fin de ces appartenances sous haute-surveillance, liens monstrueux tressés de l'aveuglement des bourreaux à l'extermination des victimes. Et le temps venu de reconstituer des appartenances acceptables dont on aurait lieu d'être fier. Au lieu de quoi il aura bien fallu prendre acte d'une désagrégation généralisée de tous les lieux d'appartenance, tant matériels que mentaux. Ce qui est dit clairement dès le début du livre : "un lieu : ce qui manquait." (p. 11)

Ce qui nous est finalement raconté à nous lecteurs tout au long des six livres, c'est l'histoire d'un homme et qu'importe sa désignation, le narrateur, le héros, le personnage, le sujet, un homme pris au piège de l'histoire de ce demi-siècle, de ses amnésies faramineuses, d'une mémoire historique réduite à la célébration dérisoire d'anniversaires inoffensifs, de commémorations délétères, quand tous les signes des appartenances en tant qu'ils sont constitutifs de l'identité du sujet, se sont proprement désintégrés. C'est là ce qui confère au *Cycle de l'appartenance* sa dimension historique, non sur le mode badin du traditionnel "roman historique" qui a encore semble-t-il de beaux jours devant lui, mais sur le seul mode

qui convienne pour témoigner de cette histoire-là, dans la forme d'une "écriture du désastre" pour reprendre l'expression de Blanchot.

Alors le "paysage dévasté" de l'enfance apparaît comme la matrice narrative de l'histoire dévastée de ce siècle. "La boue liquide au bord des eaux de son enfance" devenue comme une image "frottée" pour faire apparaître en palimpseste toutes les boues nauséuses de ce siècle. Et l'homme dont c'est ici l'histoire, kafkaïen à sa façon, désormais sans appartenance. "Expulsé. désaisi pour l'essentiel. Comme si cela n'avait jamais été. Réellement. autre chose. Qu'une illusion. Une hallucination." (p. 72), *L'expulsé*, titre d'un court récit de Beckett, frère de *L'innomable* du même Beckett, du Roquetin de *la Nausée*, du *Dernier homme* de Blanchot.

Puis *Partage et lisières*, l'avant-dernier volume du cycle achevé quelques années plus tard avec *l'Enfant au paysage dévasté*. Un "partage" aux applications diverses, s'appliquant d'abord au partage du texte lui-même, entre la part du paysage, essentiellement, minutieusement descriptive, et la part du récit. Entre les deux un blanc où se tissent, invisibles, les liens de l'un à l'autre. Mais le récit lui-même est à nouveau partagé dans la langue, celle que le narrateur travaille au corps littéralement, entre un "je" et un "il", un "je" et son "autre", perdu de vue depuis longtemps, d'où l'importance ici du travail de l'œil s'exerçant à retrouver la vue du paysage sans doute mais aussi de cet "autre", une vue qui permettrait de les réconcilier l'un avec l'autre, de les voir ensemble. "Ainsi je m'éloigne de moi-même ou de quelque chose qui me ressemblait encore et dont je ne retrouve plus la signification." (p. 36)

L'œil a perdu la capacité de voir la ressemblance, ce lien de l'un à l'autre qui permettrait de rétablir l'appartenance, "cette ressemblance que l'œil ne percevait plus, comme un intrus, un étranger, un ennemi même." (p. 66) Cet avant-dernier volume du cycle aurait pu reprendre le beau titre du livre de Pierre Rottenberg, *Le livre partagé*, d'une époque où Jean-Claude Montel écrivait *les Plages*. Quant à l'autre part du texte, la description du paysage, ce sont en quelque sorte des tableaux écrits, donnant à voir, à quoi s'ajoutent d'autres tableaux,

ceux-là reproduits. Mais dans un cas comme dans l'autre, c'est toujours le même paysage, celui des plages du commencement, recouvert de traces et de tracés, d'écritures illisibles, le "paysage dévasté."

Quant aux "lisières", elles sont là aussi, de ce côté qui donne à voir, rivage que la mer couvre et découvre, où le visible et le lisible se côtoient en de secrètes figures, de mystérieux graphismes. "L'état du ciel / L'état de l'eau / L'état de l'air. / Ce qu'il en reste. Ce que je vois." (p. 73) Elles sont de tous les seuils où quelque chose, quelqu'un s'est oublié. "Au point que la mémoire, aujourd'hui, n'en a pas encore été restituée." (p. 20) Sur les lisières, des traces. Tout le travail d'écriture consisterait à les rendre lisibles, à les déchiffrer, à les traduire. "Depuis bientôt vingt ans maintenant, je travaille dans un laboratoire spécialisé dans les relevés d'empreintes de toutes natures." (p. 22) Rêvant d'un voyage constamment retardé par ignorance de ce qui aurait pu le justifier : "Qu'y avait-il d'autre à voir ? Je n'en savais rien et ne pouvais pas même le concevoir." (p. 30) Le livre s'écrit sur ces lisières, celles du paysage décrit minutieusement, celles de ses représentations en peinture, mais tout autant lisières mentales, entre la mémoire et l'oubli.

Le narrateur est désormais ce graphiste, peintre-écrivain, qui tente désespérément d'accorder le geste de la main avec le pouvoir ordonnateur de l'œil. Mais rien ici ne tient vraiment, où l'appartenance a fait défaut. Et c'est même là tout le propos du livre, de le dire, que *ça ne tient pas*, de le donner à voir et finalement de l'écrire. "Était-ce la main, était-ce l'œil qui faisait le plus défaut ?" (p. 43) Pour que *ça tienne*, pour que *ça tienne*, qu'il y ait lien et lieu d'appartenance, lien à ce lieu des pulsions inconscientes, alors sur le versant du récit, il importe de rétablir, non le "paysage dévasté" comme tel mais l'appartenance à ce lieu tel que l'enfant l'a fondée jadis. Retrouver cet enfant, ce sera tout le propos du dernier livre du cycle, *l'Enfant au paysage dévasté*. Et retrouver le jeune homme qui l'a suivi de près. Ce n'est encore ici qu'un souhait, mais déjà s'entrouve la voie d'une réconciliation possible. Toujours dans *Partage et lisières*, le jeune homme apparaît furtivement au détour d'une page. Quand le narrateur, celui qui dit "je", tombe en arrêt et ce n'est pas la première fois, "devant une

maison à deux étages, aux fenêtres demeurées éclairées malgré l'heure tardive, à l'exception de celle, minuscule, sous le toit, qu'un jeune homme ouvrit brusquement (...) J'aurais aimé pouvoir frapper à cette maison. Comme. Recommencer. Rien qu'une fois. Mais." (p. 62) En ce balbutiement tout est dit. On peut renouer le lien d'appartenance, on ne peut pas "recommencer".

Le lien rétabli, au terme d'un corps-à-corps obstiné de l'homme avec sa langue et d'un travail non moins obstiné de l'œil s'appliquant à la réappropriation du "paysage dévasté" et achevant du même coup le travail de deuil, alors il devient clair, aveuglant même, que s'il est devenu possible de "raconter" l'enfant, c'est au prix d'avoir vu, dans la tache aveugle au centre du "paysage dévasté", que cet enfant-là était un enfant mort — remarquant du même coup la place que le premier récit avait déjà désignée et même "racontée", la *place du mort*. ■

## Le livre des humeurs

(extrait)

Je viens de grimper 143 marches (sauf erreur de ma part) pour atteindre le sommet de la butte. J'ai le souffle court et le vent glacé fouette le visage. Près de vingt ans après les éternuements de mon père devant le Chimonanthus, je suis seul sous le Belvédère. Pas celui de Vienne ou de Pétra, mais à Paris. Rue Buffon. Et je ne sais pas pourquoi je suis revenu là. Pourquoi je l'écris.

Au fait qui cela intéresse-t-il encore qu'on tienne la plume ? Par ce froid.

Quelqu'un. Mais qui ?

Pas même un visage, ni un nom dans le silence de la ville.

L'entend-on ?

Ou bien le choc et le bruit des chapitres précédents est-il encore trop douloureux, en ce dimanche 4 janvier 1987 ?

J'ai de nouveau tout oublié. Je vois des couples emmitouflés et des enfants qui courent et qui crient dans les allées blanches du jardin. Les enfants aiment la neige mais n'aiment pas le froid. Il leur fait peur. Cela me revient en mémoire alors que je tombe en arrêt devant un vieux sommier éventré sur le trottoir. Sur le foin, encore un peu de neige et une crotte de chien. Cette intimité profanée, ce repos ou ce sommeil interrompu et jeté en plein vent me serre la gorge, soudain.

« Exactement comme une oeuvre d'art.

— Ça, une oeuvre d'art ! » s'exclamait mon père.

L'étonnement et le refus indigné avec lesquels il

accueillait ce qui lui était étranger ou inconnu ravissait l'oncle Sanyia. Il éclatait alors d'un rire formidable qui, en quelques secondes, balayait le silence, le lourd silence qui s'était installé autour de la table. Reprenant son souffle et s'essuyant les yeux pleins de larmes, il reprenait, appuyant sur chaque mot :

« Rue Buffon - le froid - l'enfance - la peur, cela suffit amplement pour faire une oeuvre d'art.

— Pour les éboueurs, insistait mon père, se passant la main dans les cheveux en signe d'impuissance. Décidément je ne vous comprendrai jamais.

— Mais savez-vous, Jules, que l'art ne se fait pas seulement avec de grandes idées mais avec n'importe quoi un seau, une assiette, du verre pilé, des carreaux de faïence brisés, n'importe quel déchet, n'importe quel bout de n'importe quoi peut faire l'affaire.

— Non, non, ce n'est plus de l'art, c'est autre chose...

— C'est cela, l'art, un point c'est tout !

— Où voulez-vous en venir à tourner autour du pot ?...

— Avec un pot aussi bien. Il y en a de magnifiques.

— C'est trop facile.

— Détrompez-vous, c'est très difficile de savoir attraper au vol tout ce qui passe...

— A la fin, où voulez-vous en venir avec ces... paradoxes?

— A ceci. Seul le moment compte. »

À ce stade, et surtout si la dernière exhortation de mon père avait été ponctuée d'un coup de poing sur la table, Sanyia, redevenant grave, après quelques clapements et jappements de langue, fixait longuement mon père avant de lâcher

« À rien ! »

Mais l'humeur ou le hasard (ou le goût de provoquer), pouvaient tout à coup le faire aller droit au but :

« À ceci encore : C'est parce qu'il existe des gens comme vous qu'il ne sert à rien. »

Le trait, si brusquement décoché, clouait mon père dans sa chaise et lui brouillait l'esprit pour le reste de la soirée. Après le départ de Sanyia, ma mère, contrariée et furieuse, lâchait :

« Tu l'auras blessé avec ton... (Réfléchissant).

— Lui : Mon quoi ?

— Elle : Ta brutalité.»

Resté seul, il buvait un dernier verre en silence. Mais était-ce bien le sien ?



Vous avez le choix d'arrêter ou de continuer. Je vous conseille néanmoins de boire un verre de vin et de poser le livre, car je m'avise soudain que ce qui va suivre ne sera pas très agréable. Il le faut cependant, puisque c'est vous qui m'avez amené jusque-là. Dès le début, poussé dans mes derniers retranchements. Ce ton, cette écriture, la forme même, tout cela est à vous. De vous ! Rien ne m'appartient. À vous aussi les complaisances de style, noble de surcroi ! Et l'histoire de ma vie, et les amours de mon père et de ma mère. L'oncle Sanyia sous votre pression et maintenant Mizon (je n'ai pas encore parlé d'elle, mais je sais qu'il le faudra, comme le reste !). Et j'allais encore oublier ma sœur !

Je n'avais plus le choix. Mais cela vous ne pouviez le savoir, je l'accorde. Pour le reste, tout le reste c'est vous. Vous le maître et pas moi, car je n'ai pas écrit de ma main une seule phrase. Pas encore commencé. C'est vous (vous dis-je) qui avez tout manigancé et mené ce train d'enfer alors que j'aurais préféré aller au pas. « Et c'est parce qu'il y a des gens comme vous que je n'existe pas. »

Vous êtes étonné, choqué, ou bien faites-vous semblant de ne pas comprendre ? Vous m'en voulez, étant mon lecteur, de découvrir que je suis aussi le vôtre, mais vous vous dites : « Cela s'annonce modestement, presque avec humilité, et puis le ton change, on s'en prend au lecteur, et bientôt la vanité

d'écrivain pointe le nez. On veut être le maître. »

Certes, je dois à mon père de pouvoir changer d'humeur instantanément et presque à volonté, mais de là à changer d'état, d'identité, de fonction il y a un pas... Et puis, cette « vanité » me blesse.

« Permettez ?

— Non je ne permets pas.

— Si !

— Non !

— Alors, continuez sans moi.

— Bon, je permets tout ce que vous voulez.

— Même une question ?

— Surtout une question.

— Qu'est-ce qui vous empêche de commencer ? »



Je pourrais, usant d'un facile paradoxe, répondre que ce qui m'empêche de commencer c'est précisément ce qui me contraint de poursuivre. Mais vous n'êtes pas dupe et je vous dois bien un peu plus de sincérité. Nous vivons dans les étages, ni trop haut, ni trop bas. Peut-être notre place est-elle là ? Peut-être pas ? Qui le sait ? Mais nous prenons aussi l'ascenseur et croisons dans le hall brillamment éclairé des voyageurs planteurs d'hévéa ou de cacao, des femmes fatales ou non, des midinettes et des capitaines d'industrie. Peut-être même des artistes et des truands, grands et petits. Bref, il y a là quantité d'histoires et de destins rassemblés pour faire des livres, avec des bijoux, des fripes, des photographies, des souvenirs. Dans ces étages, il faut compter avec les nostalgies, les vents de sable, la chaleur des tropiques, les corps vaporeux, les chaleurs, les moiteurs, les voitures de luxe, les courts de tennis, les clubs de golf. Il faut aussi compter, dans ces étages, avec les passions, grandes ou minables, secrètes et dévastatrices. Sur quoi encore ? Il ne faut surtout pas oublier Dieu, l'argent ou l'alcool. Et rechercher le

**succès. Il faudrait aussi paraître.**

**Voilà pourquoi je ne tiens pas dans les étages, ni ailleurs. J'occupe plusieurs places à la fois, plusieurs idées.**

**J e ne dis pas qu'il ne se passe rien dans ces étages. Mais seulement que tous ces habits d'emprunt m'intéressent peu. Je ne dis pas non plus que je leur préfère les sous-sols, les caves, les parkings souterrains et que je vis dans l'odeur des moisissures, le froid et l'humidité. Ni que je leur trouverais plus de charme que les lumières tamisées, les musiques douces et les alcools frappés. Non, je ne dis pas ça. Mais je suggère que lorsque je descends et tombe parfois jusqu'aux soutes c'est pour occuper ma vraie place dans le silence obscur et épuisant du travail de la pensée.■**

**Jean-Paul Gavard-Perret**  
**Jean-Claude MONTEL :**  
**FROTTAGE, TRANSPARENCE, DISPARITION**

"L'histoire, le récit. ?".  
("Partages et Lisières").

Dans les années 70, avec *Change*, Jean-Claude Montel ouvrait la littérature à bien des perspectives. Un vent neuf se mit à souffler contre vents et marées, contre *Tel Quel* aussi dont *Change* devenait une sorte de contre-feu et de contre-pouvoir. Bien des choses se passaient. Montel ouvrait le ventre malade de la fiction, de la poésie, de la peinture. Il ne se contentait pas cependant d'une dissection du cadavre, il allait donner un c(h)œur à ce ventre. Des voix ainsi remontaient. Faye fit là ses premiers pas, et du côté de la théorie *Change* allait proposer des entrées en matière et non des sorties de secours.

Avec le sabordage de *Change*, après de longues années de lutte pas toujours relayées comme on aurait pu le penser, l'œuvre de Montel allait progressivement changer de cap. Certes l'auteur ne reniait rien de son passé : une même logique reste toujours lisible, visible. Mais, avec *Motus*, *Frottages*, *Partage et lisières*, le travail de Montel allait prendre une nouvelle dimension. L'auteur entamait "un nouveau pas en avant" dont *Relances à pagaille* offrirait, sinon le point d'arrivée, du moins un premier aboutissement, un premier état des lieux.

Certes, Montel demeurait là tel qu'il fut toujours et tel qu'on le découvre aujourd'hui avec *Motus* : l'écrivain et son contraire, le romancier et son contraire. Il venait et il vient encore relire le réel par ce langage à la fois pur, sans effets, mais qui démonte les apparences (apparences du discours ou du réel) pour un autre "montage", mot-clé s'il en est, pour entrer dans l'œuvre et la comprendre.

*Partage et lisières*, *Motus*, mais plus encore *Relances à pagaille* signent la fin du roman identitaire, du roman miroir. C'en est fini des pièges de la mimesis. Ne demeure qu'"une identité qui n'existe plus, qui n'a jamais existé". Le héros de *Partages* enroulé dans ses "cercles et ses spirales" se décompose plus qu'il ne surgit. Dans *Relances* il disparaît et dans *Motus*, d'une certaine manière, il demeure sans voix ou plutôt avec une voix qui n'est plus tout à fait la sienne. Et toute l'écriture est là pour dire cette disparition. L'Imaginaire ici ne "colle" plus : au contraire il décolle images et repères. L'œil, par l'écriture, est en retrait progressif jusqu'à ce qu'une sorte de blancheur (au sens de transparence —le "blank" de l'anglais) apparaisse.

Dès lors il n'est plus possible de se fier aux apparences, d'articuler la moindre parcelle de faux-semblant. Fidèle à un concept cher à *Change*, Montel introduit ainsi un "démontage". Mais ce démontage n'est pas innocent. Dans l'effacement des "*images muettes*", des images-clichés, se découvre une réalité multiple, une possibilité multiple de réalités même lorsque — dans les plus récents textes de l'auteur — tout semble se fermer de manière presque irrémédiable. Le roman propose ainsi une priorité de l'invention par ce montage ou ce démontage, ce que le genre a oublié — en France — en se réfugiant dans des évocations passéistes et dans un discours sagement linéaire-narratif. La fiction représente alors ce que l'auteur lui-même en dit : "un désépaississement du noir jusqu'au blanc" (Malevitch n'est pas loin) à travers des suites de trouées, de sorties, des passages.

Sous forme de fragments, de plages, d'a-partie (que l'on retrouve dans *Motus*) l'auteur opte dans *Relances* pour trois "jeux" d'écriture. Le moyen sans doute de faire échapper le roman au roman (en tant que forme fossile et muséable) et de le faire parler le monde autrement. Le moyen aussi de casser le temps, de l'ouvrir, de faire accéder à des vies parallèles, à une existence triple par cette voie parallèle et cette triple voix.

Car pour Montel, il s'agit toujours d'inventer son temps, et de réinventer une forme caduque. Certes l'époque n'est pas propice à de tels perspectives (elle préfère les commémorations ou les épandages de miasmes déliquescents). La fin de siècle, fidèle à ce qui se passa en d'autres temps, est une période de repli. A l'inverse, Montel, fidèle en cela à ses plus jeunes années, déplace lignes, repères, codes. Il s'agit bien de relances, de relances en pagailles jusqu'à : "*plus une image, plus un son*", jusqu'à la disparition, l'effacement.

Toutefois il ne s'agit pas plus d'atteindre une voix zéro qu'un pur désert mallarméen. Le ménage a déjà a été fait, et, Montel, grand lecteur de Mallarmé, a su dépasser ce stade pour s'intéresser encore à ce qui se passe en l'homme, en son âme et inconscience, au moment où la perte des repères personnels est renforcée par, au-dehors, cette sorte d'embrigadement, d'uniformisation et de décervelage qui nous cerne. Le romancier engage ainsi une lutte, une lutte "contre" ( ce double encerclement ) qui — dans *Motus* — se transforme en lutte "entre". De tous ces combats surgissent une suite de "*frottages*". On se frotte à l'Histoire, au temps, on se frotte érotiquement au corps de l'autre, mais l'on se frotte surtout avec la mort. La mort que l'on se donne et celle qui nous est donnée.

Plus l'œuvre avance, plus la lutte est âpre et sans illusion. Il ne faut plus chercher de réponses mais la question de la littérature est à nouveau ouverte. L'auteur, proche de

peintres pour lesquels il a souvent travaillé et qui considéreraient leur travail autrement qu'un simple "coup", remet ainsi le danger au centre de la littérature et de la vie et de leur risque d'extinction. L'œuvre devient donc bien un jeu de frottements entre ce qui est et ce qui ne peut advenir, entre ce qui disparaît mais qui fixe, entre ce qui demeure et ce qui pourrait encore détruire l'être. Et si Montel reste encore en embuscade, comme s'il se cachait, dans l'ombre, tel un espion, un espion "dormant" (le plus venimeux) il sait que ce qu'il découvre — qu'il savait depuis toujours — n'a pas de quoi engager à des lendemains qui chantent. Pendant longtemps l'auteur a cru à cet opéra du futur, mais, au fil du temps, le chant d'ouverture s'est transformé en un chant d'arrivée — comme si une boucle allait être bouclée.

Aussi, si avec *Relances* l'auteur estime qu'il "n'est pas allé assez loin", avec *Motus* un pas au-delà de la peur est bien effectué même si, et quoique poussant plus loin la fameuse "pauvreté du langage" chère à Blanchot, le nouveau Thomas l'obscur n'est pas un nihiliste. Certes il ne demeure guère de multiples à déployer. Mais l'auteur prouve qu'il n'est dupe de rien. Dans *Motus* "il met le doigt dessus", dessus le lieu par où ça passe et ne passe pas et il propose un terme à l'utopie de la transgression. Son écriture ne veut, plus que jamais, user d'un quelconque fantasme d'effet. Et il ne reste même pas quelques miettes d'un festin érotique à récupérer, il n'existe que les bribes ou les fragments d'un "discours" amoureux. Mais d'une certaine façon ce n'est pas le bon. Ou plutôt derrière le discours amoureux effectif se cache une approche capitale : contre la dérision ou contre les élans mystiques (deux positions qui ne poussent qu'au sommeil de l'être) Montel impose ainsi ce regard lucide comme seule solution (relativement, oh très relative-ment) heureuse.

Les tranquilles continuités et contiguïtés des représentations admises ne peuvent plus suivre leur

cours. Elles se réduisent dans une épure vibratoire. Le "spectacle" n'est donc plus de mise à ce point de non-retour où l'être glisse ou revient à une solitude à la fois première et dernière. Alors oui...D'une certaine manière la boucle est provisoirement bouclée.

À ce titre *Motus* n'aura pas fait tout le travail. Le pur silence n'est pas encore atteint — preuve que l'œuvre demeure en devenir, un devenir. La fiction peut (doit) encore se déborder pour arriver à sa synthèse finale. Mais, rendant son écriture, classique en un sens et schizophrénique dans l'autre, Montel crée encore le montage d'un double jeu qui prend une intensité supplémentaire de pénétration et de pétrification.

On l'aura compris, écrire de manière conventionnelle reste pour Montel, impossible, comme écrire de manière volontairement hachée par pure provocation resterait à ses yeux floraison infantile. En ce sens il demeure le dernier des modernes. Il envisage toujours la langue comme une absence-présence, comme un tissu qu'il faut déchirer afin d'atteindre les choses (ou le néant) qui se trouve au-delà. Etant donné — et ce depuis toujours — qu'il ne peut éliminer le langage d'un seul coup, l'auteur ne néglige rien de ce qui peut contribuer à le discréditer. Montel y fore donc à travers le montage des "trous", l'un après l'autre, jusqu'au moment où ce qui est caché derrière, que ce soit quelque chose ou rien, se met à suinter à travers.

La littérature n'est, donc, plus le lieu de l'effusion de l'être mais de son éclatement. Le langage n'est, en conséquence, pas un accès à la maîtrise mais un lieu où un impossible s'énonce même s'il demeure toujours un "innommable", un "invisible" qui résistent. Pourtant chez Montel c'est cet invisible de l'être, mais aussi de la société, du quotidien, qu'il faut faire parler, et c'est cet invisible qui prend peu à peu le nom de Solitude.

Le roman ne "réalise" donc rien si ce n'est de signifier une absence qui va beaucoup plus loin que celle esquissée par Mallarmé lorsqu'il affirmait que le langage était l'aptitude à rendre les choses absentes. On est, dès lors, loin de la présence romanesque comme différenciation du fait de nature et comme rappel nostalgique d'une absence. On est loin aussi d'une simple pêche à la mémoire. *Motus* le rappelle on ne peut mieux : le texte, à travers ses rappels, à travers ses "expositions", sera lui-même d'un ordre de l'absence plus que de la remémoration.

Ainsi, l'auteur ne joue-t-il pas les bons samaritains, il ne veut le bien de personne, pas plus le sien que celui de son lecteur. Et on lui rend grâce de cette attitude qui, en étant anti-humaniste, devient plus humaine par sa recherche du dénuement "sauvage" et capital. D'où cette "dramatisation" à froid d'une recherche qui provoque un effondrement des certitudes et des visions acquises.

Il existe, de la sorte, dans l'œuvre plus qu'un procès du langage. Jean-Claude Montel en n'est plus là. D'une certaine manière l'écriture se dérobe, mais à mesure qu'elle se dérobe, elle dérobe les apparences et dérobe son propre voile dans une sorte de logique de l'absence : l'écriture détruite par l'écriture, l'image détruite par l'image comme pour en montrer, non la trop simple supercherie, mais la vanité et la vacuité. Il est donc bien toujours question de "frottages" jusqu'à la transparence.

L'écriture devient de la sorte l' "indic" en creux dans ce point ultime où sans doute quelque chose peut recommencer — ou définitivement finir. On s'oriente vers un autre langage : le langage de l'autre que l'œuvre ne fait que souligner (cf *Motus* par exemple). C'est pourquoi la littérature n'est plus, comme trop souvent, fugue ou feinte. Ou alors — s'il s'agit d'une fugue — il faut prendre ce terme dans son acception musicale. Dès *Frottages* ne subsistait que le vibrato des lignes en ce qui

était plus qu'une mise en scène, mais avec les textes les plus récents tels que *Relance* et *l'Oursin*, et surtout avec *Motus* dans leurs accumulations, dans leurs conflagrations, la scène se vide, semble détruire ses limites spatiales, ses limites de "boîte scripturale".

C'est ainsi, en cet éclatement et cette disparition, qu'un invisible parle. Et c'est bien là le triomphe de l'écriture, d'une écriture introuvable mais qui perce pourtant encore l'espace pour que le silence puisse se parler et se voir, en ce glissement insécable d'un texte à l'autre — on parlait en commençant de la logique de l'oeuvre —, afin que l'image expie dans la violence d'une fin ou d'un (re)commencement, mais sans aucune trace de carnage, sans espoir — à l'inverse — d'un grand soir. Juste cette transparence étrange : "runes ou glyphes sur la page". Car lorsque la fiction rencontre ainsi la réalité — du moins ce qu'il en reste — il n'y a plus de "personnages". Subsiste la peau, une surface, l'image des empreintes digitales et à peine une voix. Celle du corps obscur qui fait retour. A ce point l'empreinte n'est plus trompeuse, il n'y a pas de ruse. Comme si l'auteur passait la main, ne caressait plus rien (pas plus les jeunes filles que l'aube de ce fameux grand soir). La main soudain n'est plus au centre du désir. Il n'y a que le renversement final au moment où l'écriture ne parle plus, ne montre plus ou volontairement trop mal — on imagine Sollers et les autres clowns tristes à la renverse se faisant mettre en cendres et dans la cendre.

Face à ces histrions, ces maîtres à penser moins, Montel restera une nouvelle fois celui qui ne dit pas, mais qui biffe, qui tente de savoir jusqu'où s'étend le silence et comment la voix s'éteint au moment où il n'y a plus de chenaux pour entrer dans la passe, où ne demeure que l'impasse. Juste cette approche qui ne sera pas de l'inconnu(e) — car l'inconnu est soudain trop présente — mais de la solitude. Montel sent qu'elle rôde de plus en plus, qu'il s'en faudrait de peut pour rentrer dedans à

moins que l'on soit déjà dedans. Toutefois, *il en connaît la clé* — il connaît les présages de son fonctionnement. Ainsi sa fiction peut regarder de face non l'inconnu(e) mais ce qui soudain reprend corps, qui a toujours été là : la chair ouverte dans le fracas des lignes, pour le court-circuit et cette conduite forcée de l'écriture qui, au courant continu, préfère l'alternatif

C'est à ce titre que le roman n'est pas une simple épreuve de "déceptivité" (ce nouveau prurit saisonnier). Montel le fait passer de la littérature à la "*Lit&rature*". D'une certaine manière il fait une croix (celle de Malevitch) sur l'histoire mais par la force du langage. Par ses forceps l'écriture fait encore passer de l'être afin qu'il renaisse de ses cendres. Dans l'au-delà des lisières elle instaure des ponts suspendus capables de provoquer la plus longue dérive. Cela écrire face au mur, se dégager des cadavres rampants. Tenter de résister à l'épreuve du pire. Gratter où ça fait mal. Mais sans pour autant jouer sur les orgues du salace, ce piège de la littéralité.

A l'inverse, palper la rougeur, la déchirure, le manque, toucher à l'alphabet des preuves pour les "abymer". Toucher au sacré pour le renverser. Mettre à mal les repères dont la psychanalyse n'a pas su se passer pour ce déplacement, ce nécessaire déplacement. Alors le texte n'est plus navette, tissage : sortant de la vasière, une baie s'ouvre encore loin des anciens marais : une baie (presque) déserte mais qui appelle un autre regard. Le miroir s'efface : car lorsque la littérature ne fait plus image elle ne fait plus sous elle. La langue y passe sans trépasser. Elle (ré)apprend le travail de deuil, nous sort de l'innocence — comme de la faute. On est dans le silence — ou presque —, on est dans la solitude — ou presque. Cependant, dans l'évidence de cet évidence, dans ce nœud l'être trouve de quoi se surprendre, se suspendre (sans avoir besoin de corde pour autant). ■

## Christian Ganachaud Montel fut mort

Mort. Effondrement mental, physique. Strates d'effondrement. Lent crépuscule où dieux et nains assistent à une nuée de soleils noyés. Echec des utopies politiques, des idéaux humanistes, des alliances sentimentales, chute du décor. Tombée de rideaux. Perte du nom, de la substance. Du corps. "Compté pour nul", dit Montel, "comme déjà mort". Perte de l'éclat.

Jean-Claude Montel n'a écrit que des morceaux de peau, le journal vécu et *engagé* d'un homme, un temps hurlé à la face obscure du siècle (sûrement un siècle éclipsé). La traversée du noir, ses foudres vertes et ses incendies, ses calcinations et sa cendre émaillée de bleue. "Expulsé du monde", dit-il encore.

La femme, amour traversé de mensonges et de trahisons : expulsé de la femme qu'il tue, peut-être, dans son ventre. Fantasma de naissance qui permet à l'auteur le désir infini de la femme, sa *moitié*. Montel est un romantique : il croit à la femme en une époque qui ne croit même plus au *rachat par le sexe*. La femme qui expulse l'homme pour se retrouver plus nue, coupée en deux, a hurler sur une plage déserte. L'homme, démultiplié, décentré, dénoyauté. Projeté *by Internet* en mille éclats. Désenchanté. La muse le hante sans cesse, le visite pour le rabattre dans le visible encore une fois. Le

giffle contre le mur virtuel, la glace, la vitrine d'un café : l'écrivain *tient* encore à son regard, l'écrit, noue les morceaux de sa face au fil de l'écriture.

Se faire, crut-il encore, une place *au moins* narrative dans un lieu transparent, hanté de molochs ("les camps sont devant" disait un juif rescapé) tandis que les souvenirs s'échouent, les mots disséminés sur la page blanche, et la mémoire de demain bat, le ventre ouvert, éviscéré, dans le rythme soudain interrompu de la langue. Salive spectrale de la ville. Montel est moderne. Métropoles irréelles. Descente, d'échec en échec, jusqu'à l'abîme. Crête du gouffre : un homme à la fenêtre, lui, l'écrivain, soudain trop seul. Il jette dans le vide le livre à venir. Et chute encore, de strates en strates, *Les Plages* (1), *Mélencolia* (2), *Frottages* (3), *Partage et Lisières* (4), *Le Livre des humeurs* (5), *Relances à Pagaille* (6), morceaux arrachés au néant, pages qui tombent et traversent et résonnent, résonnent encore après l'écho, brûlent encore après l'incendie sur l'asphalte, tout en bas. Tout en haut. Avec Jean-Claude, le regard se renverse. L'œil se révulse. Les trottoirs se tracent entre les nuages, la ville s'oublie sur un pan de lune. Le narrateur narre sa mort, *Motus* (7), celle qui fut, celle qui s'effondra dans un cri de liesse un soir de novembre 89 à Berlin, et qu'il stigmatisait déjà lors de *Change* (8), *Colorature* (9) et *Passage d'Encres* (10). Eschatologie : c'était le mur de la mort qui s'est abattu de livre en livre, et dont on garde un roman, un titre, comme pierre en souvenir.

Que reste-t-il à Montel ? Le *livre* ? Quelques pages qui finiront comme la peau d'un cadavre, un héritage dépiauté : comme si la mémoire balbutiait encore les mots du mort jusqu'à la fin des enfances. Montel est lucide. *Résister*, incruste, incrustation de la voix, du regard, de ces gestes esquissés, cette main posée, ces doigts tremblés, ces lèvres qui voudraient s'ouvrir pour dire (je t'aime encore). Ces silences qui ouvrent un espace, la béance de l'océan sûrement, lui comme moi

natif de l'Estuaire, et la trace de son nom quelque part sur la falaise de craie.

Montel fut, de mort en mort, jusqu'à l'empreinte brûlante du corps sur le suaire de la page. L'aube du livre encore se lève dans le frémissement du silence, dans le roulement des pages. Voilà le livre selon Jean-Claude : un corps qui revient, sans cesse, jamais parti, jamais resté, qui revient et ne cesse d'aimer.

### Notes

(1) Seuil, 1967. (2) Laffont, 1973. (3) Flammarion, 1979). (4) Flammarion, 1981. (5) Imprimerie Nationale, 1990. (6) Rocher, 1997. (7) Comp'Act, 1999. (8) Cofondateur de la revue en 1968. (9) fondateur de la collection *poésie/peinture*, 1988. (10) Anime la revue depuis 1995.

**H : Avec *Le Livre des humeurs*, pour la première fois, je pense, on peut très précisément remarquer l'influence d'un écrivain : Sterne.**

**JCM :** C'est un livre étrange. J'avais fini le cycle des appartenances, je suis resté quatre ou cinq ans sans beaucoup écrire. Je me suis tourné vers Sterne et j'ai commencé le livre qui ne commence jamais parce que tout est déjà terminé. C'est



comme ça que j'ai imaginé cette histoire en trois parties, de moins en moins sterniennes d'ailleurs. J'ai voulu essayer de faire quelque chose de drôle si possible et qui en même temps stigmatise la société actuelle. Il ya trois parties : l'idée du père et puis l'idée du fils, et la dernière partie où le fils devient son propre père. Je suis les trois états. Je décris trois moments de ma vie. Je commence par être le père pour être le fils après. On devient toujours le père du père ou le fils du fils. J'ai donc inversé cette chronologie père-fils pour commencer par une relative insouciance. On vit finalement. Même dans le drame il y a toujours des éléments fixes. Moments d'un relatif bonheur. Tout ça c'est le père, qui est un personnage mal dégrossi et foncièrement "idéaliste". Dans la deuxième partie c'est beaucoup plus vif, le père disparaît et le fils prend sa place.

**H : Avec *Relances à pagaille*, tu renous avec la politique. (v. entretien avec JC Montel, *La lettre Horlieu-(x) n°6*)**

**JCM :** Avec *Relances à pagaille*, je renoue avec quelque chose de plus constant chez moi : l'Histoire. C'est la grande histoire qui s'effondre. Ce n'est plus seulement le petit personnage héros/narrateur qui est sacrifié. C'est l'Histoire qui s'écroule. J'ai voulu pousser la logique à l'extrême de ce qui était disséminé dans le cycle de l'appartenance. Je reprends même directement un passage de *Frottages*. *Frottages* ne pouvait pas se poser le problème de la chute du mur de Berlin. C'est là que l'histoire se précipite. Il y a aussi la guerre du Golf.

H : ***Motus* est ton dernier livre, publié dans la collection Manifeste de Mathieu Bénézet chez Comp'act. l'amour est sa question.**

**Le roman c'est un peu comme l'amour, ça n'existe pas, pas vraiment. C'est même la raison pour laquelle il est si difficile d'en écrire. Bien entendu sur ce thème-là : De l'amour.**

JCM : C'est un livre dont Thomas Bernhart m'a suggéré un peu la forme : prendre les choses sans les situer dans le temps, sans aucune précision. Inscrire tous ces "détails" dans l'ensemble d'une fausse continuité, c'est comme un mille-feuille. La référence à Stendhal (*Le Rouge et le Noir*) est également nettement indiquée, J'ai voulu créer un personnage moderne et renouveler le roman sur cette idée de l'amour. En quoi cet amour contemporain est-il menacé, par quoi, comment ?... Jusqu'où est-on allé en cette fin de siècle. Là, d'un seul jet, c'est la traversée d'une passion. C'est vingt ans en 120 pages. Montrer l'absence de rapports entre l'homme et la femme vérifiant au fond la thèse lacanienne.

H : **Ce livre se termine sur l'énoncé terrible : je mourrai seul. Serait-ce là le noir définitif, ce noir que tu te proposais encore dans *Relances à pagaille* de dénouer ?**



JCM : Non, le "noir" définitif c'est tout à fait autre chose, qui appartient à la vie et non à la mort. Ce passé imprévisible dont je fais état dans ce livre n'est qu'un élément du futur. Moins long et plus prévisible peut-être, hanté par cette idée que ma vie, ma vie consciente, ne fut pas ce qu'elle aurait dû être. Accepter la mort c'est simplement cesser d'attacher de l'importance à ce que l'on a été, ou comme le disait Kafka : "renoncer à jouir de soi-même", autrement dit, renoncer d'écrire. *Motus* pose effectivement cette question. C'est une possibilité, en effet, et une vraie question en ce temps de mépris. Mais je suis encore loin de la position d'Ivan Ilitch, de cette paix intérieure qui l'habite lorsqu'à la fin du livre il déclare :

"Finie la mort !", se dit-il. Elle n'est plus.

"Il aspira l'air profondément, n'acheva pas cette aspiration, se raidit et mourut".

**H : Pour conclure, l'ensemble de ton parcours, jusqu'à aujourd'hui, aura été soutenu par cette proposition que tu as formulée très tôt : le roman est un objet qui change.**



**JCM :** Tout ce que je peux dire (et qui est contenu dans l'interview) c'est que depuis trente ans je n'ai jamais cessé de vouloir renouveler le roman en luttant par tous les moyens contre ses caricatures romanesques. Apparemment, ce que j'ai proposé n'a pas été accepté ou est resté sans échos. Mais est-ce un échec pour autant ? Je ne le crois pas dans la mesure où j'ai vraiment eu l'impression, parfois, de découvrir et d'ouvrir des territoires nouveaux. Peut-être un jour cette "étrangeté" deviendra-t-elle une référence classique ? Sinon, du moins cela m'aura-t-il permis de rester en vie et de mourir pas tout à fait idiot. D'avoir réalisé aussi depuis mon petit village de Trentemoult un assez joli parcours. ■



*"D depuis le métro S talingrad j'aime longer le canal de l'Ourcq jusqu'à la R épublique"*

**Jean Pierre Ceton**  
A propos de *Motus*

J'ai lu *Motus* avec cette impression finale que c'était le meilleur livre que j'avais lu de Jean-Claude Montel.

Long poème d'un homme qui souffre et se trouve être le jouet d'un cas de figure à deux composantes, constitué par la jeune fille et l'amante.

Cette figure tangué constamment d'un pôle fantasmagique à un autre presque biographique. En effet, pour développer le propos qui paraît bien être une peinture de « l'échec », la fiction s'installe tantôt dans une précision de réalité et tantôt dans une découpe d'imaginaire. Et ce glissement, sans frontières, conduit à comprendre qu'une instance — d'imaginaire — est là pour corriger ce que l'autre — de réalité — scénarise mal. L'instance de scénarisation ne pouvant cependant qu'être celle de l'écriture.

Mais il s'agit également d'un cas de figure du double. Car la jeune fille et l'amante ne sont pas étrangères, jusqu'à n'être pas loin de se rejoindre, chacun son tour de prendre le pas sur l'autre. Voire de « s'éclipser » l'une l'autre, au point qu'on dirait à de courts moments qu'elles ne font plus qu'une.

Reste à se demander si l'homme qui souffre est vraiment le jouet de ce cas de figure, ou tout au contraire

s'il en serait l'instigateur, l'artisan en somme ?

On peut juste poser que le narrateur étant roi dans la fiction, rien ne l'empêche par un jeu redoublé de pousser les feux des deux possibilités.

Le roman semble s'arrêter à l'avant dernier chapitre qui traite de l'homme Marchais, personnage qui a fait souffrir le narrateur, comme beaucoup en ont également souffert sans toutefois être partie de l'affaire.

Et puis non, le roman se termine par le texte "Je mourrai seul", très bouleversant. On a beau le savoir qu'on est toujours seul, dans son individualité, par définition, l'écrire l'inscrit dans une sorte de peur totalement effrayante. Moi, lecteur, j'ai vu ma mère « s'en allant », je pouvais toujours lui serrer la main, l'embrasser, je voyais, je sentais, comprenais qu'elle était seule, et qu'elle vivait seule cette aventure de la mort.

Choisissant d'intituler son livre *Motus*, Jean-Claude Montel joue d'une autre figure, celle du "je ne veux rien dire" qui signifie en réalité le contraire, par exemple : « je pourrai en dire plus », puisque le narrateur dont il est l'auteur ne cesse de nous parler. ■

**Hubert LUCOT**

Sur *Motus*

Depuis *Le livre des humeurs* (Imprimerie nationale, 1990), Jean-Claude Montel se réfère d'une manière implicite au *Tristram Shandy* de Laurence Sterne — selon un mode de contact qu'ignoraient les jeunes révolutionnaires (de Change et Tel Quel) parmi lesquels il entreprit son œuvre dans les années 1970.

En effet, quand ceux-ci avaient découvert un maître (par exemple Marx ou Chomsky), ils utilisaient avec insistance certains de ses schémas et de nombreux termes de son lexique. Ce n'est pas le cas du Montel des années 1990 (lesquelles commencèrent en 1989, quand le communisme chut [permettez-moi un jeu de mots : « Chut ! Motus ! »]). Montel 1990 n'est pas scolaire, mais n'a renoncé à aucun des acquis de la période héroïque 1970. Une seule différence : il les porte en lui avec *dégagement*. Toute la question esthétique était de faire passer ce *dégagement* dans le style du livre : Montel ne place pas le style au service du raisonnement ; celui-ci est une *extension resserrée* du style.

Découragé par “la vie”, par “la politique”, par l'accueil des critiques (qui, on le sait, se contentent depuis une vingtaine d'années de vanter sans preuves ou de taire), n'ayant rien à perdre, ayant trop d'esprit pour croire qu'il y a quelque chose à gagner, J.C. Montel cultive la liberté de Sterne, mais dans le resserrement : il se livre à des digressions qui n'échappent pas à un noyau central, il traverse des plans qui n'ont rien à voir avec des variations thématiques, il vit de façon sensible et

permanente le changement de plan cinématographique. Sans pouvoir l'affirmer, je crois qu'il fait cela sans effort, qu'il a renoncé à tout « travail technique » et ne procède ni par cut-up ni par montage.

A la 4ème page du livre (numérotée 12), J.C. Montel indique son intention (on prend conscience de *sa manière*, déjà à l'œuvre dans *Relances à Pagaille*, éditions du Rocher, 1997) :

« La prendre » (la femme qu'il vient d'évoquer)  
« comme elle vient avec les lieux et le temps, dans le désordre.

Sans aucun souci de vérité ni de vraisemblance.

Cela a bien eu lieu. Ne pas en démordre.

Ne pas chercher à se souvenir ni à recomposer.

Ne retenir que ce qui sort de moi toujours en vie à travers les mots, mais complètement changé. Savoir cette déformation inévitable.

Ne pas chercher à l'éviter ni tenter de la réduire.

Contredire la pensée.

L'affronter encore et toujours. »

Refusant (sans dogmatisme, mais avec une brutalité qui me plaît) la remémoration descriptive, J.C. Montel survit dans la trame discontinue du réel, présent ou passé, dont il trace des pans en architecte gestuel. Selon l'angle ou selon l'humeur, il nomme le héros du livre (le *sujet*, plus que *héros*) tantôt *je*, tantôt *il*. Une même incertitude règne sur l'objet qui obsède le sujet : une jeune femme, dont on ne sait si elle est unique ou la présence commune à plusieurs personnages, si elle appartient au passé ou à la dureté des années 1990, quand la réussite individuelle, dans sa frivolité, est une question de vie ou de mort. « Je veux vivre ! » hurle-t-elle tragi-comiquement à son compagnon (le sujet ou héros), pour lequel tout lecteur manifesterà sa sympathie, en déplorant, impuissant, son processus — ou protocole : ensemble de règles à suivre — d'autodestruction. Vers la fin du livre, p. 105, le héros-narrateur s'explique sans lourdeur sur ses ambiguïtés :

«Les instantanés de la jeune femme se sont ajustés a ma vie comme autant d'incrustations. Je dis moi comme je dirais nous ou je ou il. Ce n'est pas un jeu mais exactement comme après le déclic d'un Polaroid quand on voit pour la première fois apparaître une centrale électrique ou une autoroute fondue au paysage. Non pas distincts comme on les avait toujours perçus. Non pas elle puis moi ni l'un puis l'autre, l'un ou l'autre, mais les deux ensemble sur le film mental, dans la boîte à images. Séparés par des millénaires ou des distances intemporelles mais cependant fondus, côte à côte séparés, achevés.»

Le dédoublement du je et du il atteint un sommet (esthétique) dans le passage (pp. 38-39) où *je* est le narrateur et *il* le sujet... pour que progressivement un *il* ou des *ils*, les autres, les clients du café, observent la présence, l'existence, du sujet lors d'une scène. Je résume ce passage, en utilisant des "(...)" :

« Je m'approchais d'un centre fictif quand je le vis surgir ou jaillir contre le bar. Venu? Non. Apparü. Ou plutôt posé là. (...) dans le vide de la présence trop concrète du lieu à cette heure : 20 heures (...) Avant qu'elle n'entre. Le cherche des yeux. Le trouve. S'approche. Lance quelques mots et ressort aussitôt (*il n'a pas eu le temps de répondre*). Il s'est seulement tassé ou incliné légèrement contre le bar. (...) Accoudé, attend. (...) Affaissé se tourne lentement, les deux avant-bras posés sur le bar. Maintenant le garçon qui l'a observé de dos (...) attend un signe de lui qui ne viendra pas car elle a surgi de derrière et lui saisit l'épaule, le retourne brusquement en parlant très fort (...), chacun parlant très fort (...), chacun parlant maintenant à son tour pour l'autre sourd ou absent (*il est question d'une somme d'argent* (...)). Ni un ni deux ni aucun à ce bar, quand elle repose brutalement son sandwich, boit une gorgée de bière. C'est lui qui paie et elle qui parle (...) Quand ils sortent c'est encore séparés (...) Deux formes hésitantes immobiles (...). Deux corps maintenant sans visages.»

Plus loin la jeune femme ajoutera le pronom *vous* à la gamme des *je, il, ils*, dite ci-dessus, prononçant ainsi la séparation (p.90) : «Cessez de penser à la mort. Ses images traînent sur tous les écrans de télévision, elles ne vous appartiennent pas. (...) Cessez de vous mortifier pour des images.»

Refusant de recomposer, c'est-à-dire de dégager une logique (primaire) dans une succession de vues ou de faits, Montel privilégie la décomposition en *traits*, sans sombrer dans l'analyse.

Comme dans un roman de Robbe-Grillet, la notation neutre donne un sentiment onirique (parlerai-je de cauchemar ?), hors de tout ressassement ; le regard réaliste sur les "vues" et sur l'environnement court-circuite la tendance à ratiociner. La référence ("bourgeoise" aurait dit le jeune Barthes) à la vraisemblance, à la causalité, n'a pas été introduite, mais vraisemblance, logique, vérité, réalité apparaissent au lecteur qui les cherche.

Y a-t-il récit ? Montel note avec une exactitude rapide — les choses se présentèrent ainsi — une ou plusieurs réalités, passées, présentes, que le lecteur situe entre la particularité et l'universel. Aux niveaux du temps bref et du temps long.

L'écriture autobiographique, voire autobiogre (Montel se dévore par l'écriture), est aussi une apologie de la destruction. Le récit serait celui d'une prise de conscience : le sujet ou héros (ou Montel) a visé la destruction dès l'origine. La jeune femme fut le vecteur de cette destruction, ce qu'elle ignorera toujours (autre forme de destruction ou de néant). Quand Montel écrit p. 93 : « La jeune femme était faite pour être trouvée puis perdue. », il élève la longue aventure au rang de finalité ou de fatalité.

La pensée de l'origine s'exprime de diverses façons. Je privilégierai ici le *souvenir d'un père, Raymond*, dont la

brutalité coupe en oblique l'examen (discontinu) du héros-narrateur et de la jeune femme. Le lecteur ne saura jamais si ce père est celui du premier ou de la seconde. Peut-être matérialise-t-il la représentation que celle-ci a de l'homme (masculin) depuis l'origine.

A cette double origine — on pourrait dire cette *origine commune* : l'homme brutal, excessif, destructeur — correspond la double rencontre du héros et de la jeune femme en 1975-1976. Une rencontre fait intervenir la peinture (je ne m'apesantis pas sur les diverses anecdotes dans lesquelles le lecteur appréciera l'art montélien). Une autre, la politique — dans des circonstances tragico-comiques où la stupidité de Georges Marchais (autre père) et la soumission des “jeunes intellectuels révolutionnaires” confortent le sentiment de destruction du héros. Cela est d'autant plus troublant que le livre de Montel peut être dit pictural (plutôt que cinématographique) et politique.

Méditant la séparation : « La jeune femme s'était retirée du monde que nous avons partagé puis échangé. Notre monde avait été scindé, maintenant j'étais seul à régler l'expansion de notre communauté séparée. » (p. 89), le héros-narrateur développe dans le dernier chapitre (pp. 129-131) la prise de conscience douce et soudaine « Je mourrai seul », proposition dans laquelle « Je mourrai » l'emporte. Le projet d'auto-destruction était inhérent à la pensée athée de la mort qui n'habitait ni Georges Marchais ni ses comparses intellectuels (chantres, toutefois de Bataille et d'Artaud).

Montel écrit bien naturellement. L'art de *Motus* a consisté à privilégier la spontanéité, la rapidité du trait. Je pourrais multiplier les exemples. Privilégiant ma propre spontanéité, je citerai :

1. Le héros a été blessé dans un incendie (admirablement décrit). Une visiteuse semble mal à l'aise

près du lit d'hôpital : « Elle baissait sans cesse les yeux et semblait au supplice dans son fauteuil. Je me suis demandé si elle était malade ou souffrante, puis quand elle a relevé la tête j'ai reconnu son regard qui brillait. Elle m'a demandé: « Et la pêche? » Je n'ai pas compris immédiatement ce qu'elle demandait. Alors, s'animant soudain, elle a répété: « Oui, la pêche cet été. C'était bien? »

J'ai immédiatement vu la rivière s'étirer en contrebas et des pêcheurs sur les deux rives. Puis j'ai redescendu la colline à travers champs.»

2. Page 122 : « J'ai deviné pourtant que la petite fille au ruban rose, enfermée ou battue, était obsédée de vengeance. Son impudence au moindre mot de reproche, oui sa hargne froide de pierreuse dès le premier refus m'a glacé. Celui du cliquetis de sa machine à écrire qui me réduisait à rien. Puis devant le cromlech où elle refusa de s'asseoir.

- Pourquoi tu me hais? » ■

**BIBLIOGRAPHIE  
DE JEAN-CLAUDE MONTEL**

- LES PLAGES, roman**  
(Éditions du Seuil, 1967)
- LE CARNAVAL, roman**  
(Éditions du Seuil, 1970)
- MÉLANCOLIA, roman**  
(Éditions Robert Laffont, 1973)
- FROTTAGES, roman**  
(Éditions Flammarion, 1979)
- PARTAGE ET LISIERES, roman**  
(Éditions Flammarion, 1981)
- GASTON PLANET, essai**  
(Éditions Colorature, 1982)
- L'ENFANT AU PAYSAGE DÉVASTÉ, roman**  
(Éditions Flammarion, 1985)
- 12 SORITES POUR L'ORIGINE**  
(Éditions Québec, 1985)
- MON DORMEUR**  
(Éditions Ryôan-ji, 1986)
- LA PEINTURE ET LES SIGNES, essai**  
(Éditions Candau, 1988)
- L'OS VETU**  
(Éditions Colorature, 1988)
- LE LIVRE DES HUMEURS, roman**  
(Éditions de l'Imprimerie Nationale, 1990)
- RELANCES À PAGAILLES, roman**  
(Éditions du Rocher, 1997)
- MOTUS, roman**  
(Éditions Comp'act, 1999)
- LA LITTÉRATURE POUR MÉMOIRE, essai**  
(Presses universitaires du Septentrion, 1999)

# Horlieu-(X)

*Revue trimestrielle*

## **Rédaction**

*Ont collaboré à ce numéro* : Mathieu Bénézet, Manuel Bochaton, Philippe Boyer, Jean-Pierre Ceton, Sophie Delizee, Gérard Fabbiani, Christian Ganachaud, Didier Garcia, Jean-Paul Héraud, Hubert Lucot, Jean-Claude Montel, Claude Ollier, Véronique Pittolo,

## **Administration**

Alain Fabbiani, *Directeur de publication*

*La revue ne répond pas des manuscrits qui lui sont adressés et dont elle n'a pas sollicité l'envoi. Les manuscrits ne sont pas retournés.*

*c Copyright, tous droits de reproduction réservés, les auteurs.*

## **Abonnements**

**France**, 3 numéros.....140 FF (port inclus)

**Etranger**, 3 numéros..... 170 FF (port inclus)

Prix du numéro.....60 FF (port compris)

*Les règlements sont à établir à l'ordre de*  
HORLIEU 30 rue René Leynaud 69001 Lyon  
Tel. 04.78.29.92.64.

e mail : horlieu@multimania.com  
http : www.multimania.com/horlieu

Dépôt légal : 1er trimestre 2000  
La Lettre HORLIEU-(X) ISSN 1273-8115

**Aujourd'hui depuis des années de ne pouvoir bouger d'être resté. étendu. couché. peut-être de n'avoir pu faire comprendre ce que parler veut dire. Ebauches. brouillons. tous projets avortés. abandonnés ou oubliés.**

**Cela même qui reste. indéchiffrable. sans importance. très au-dessous de ce qu'il faudrait oser.**

**— Quoi ?**

**— Commencer par exemple. N'importe quoi : fatigues. inutilités. enfance ou la tuer. savoir s'arrêter.**

**— Que voulez-vous dire ?**

**— Son nom, son état, ses pensées, son statut m'importe, Quoi ? Je n'en sais plus rien. Trop tard déjà et si simple ce qui est advenu. Le roman.**

**— Je ne.**

**— Amasser des mots, des images, des sensations, des souvenirs, des convictions, des sons, des visions de tout pour enfouir ce lieu-là. l'offrir où je suis. Rien.**

**— Qui est-ce ?**

**— Seulement savoir commencer importe le reste ne pouvant plus être moi.**

**J.-C. Montel**